

Image&Context  
de Gruyter

Susanne Muth

# Gewalt im Bild



Susanne Muth  
Gewalt im Bild

# Image & Context

Edited by  
François Lissarrague,  
Rolf Michael Schneider & R.R.R. Smith

Editorial Board:  
Bettina Bergmann, Jane Fejfer,  
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,  
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 1



Walter de Gruyter  
Berlin · New York

Susanne Muth

# Gewalt im Bild

Das Phänomen  
der medialen Gewalt  
im Athen des  
6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.



Walter de Gruyter  
Berlin · New York



Gedruckt mit Unterstützung der Gleichstellungs-Prämie  
der Ludwig-Maximilians-Universität München und der  
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften.

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,  
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-018420-4

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <a href="http://dnb.d-nb.de">http://dnb.d-nb.de</a> abrufbar.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandentwurf: Martin Zech, Bremen

Satzherstellung: Fotosatz-Service Köhler GmbH, Würzburg

Druck: Mercedes-Druck GmbH, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Stein + Lehmann GmbH, Berlin

Meinem Vater  
Heinz-Martin Muth  
in liebevoller und dankbarer Erinnerung



## Vorwort



Als ich vor ein paar Jahren begann, mich mit den Gewaltbildern des archaischen und klassischen Athen zu beschäftigen, glaubte ich noch, präzise zu wissen, was für ein Buch ich schreiben wollte. Eine kultur- und mentalitätsgeschichtliche Studie zur athenischen Gesellschaft sollte es werden, bei der ich die Bilder der Gewalt als historische Zeugnisse für die Einstellungen der Athener zur Gewalt sowie für ihre Verarbeitung von realen Kriegserfahrungen entschlüsseln wollte. Vielversprechend erschien mir dabei vor allem, daß sich scheinbar engere Bezüge zwischen dem Diskurs in den Bildern und der Ereignisgeschichte abzeichneten: Blutdurchtränkte Darstellungen drastischer Gewalttätigkeit schienen gerade in Zeiten extremer Kriegserfahrungen wie etwa der Perserkriege greifbar und ließen spannende Einblicke in bislang unbekannte Tiefen des mentalen und psychischen Haushaltes der Athener erwarten.

Doch meine Zuversicht wich bald großer Ernüchterung. Und so kommt es, daß das Buch, zu dem ich nun dieses Vorwort schreibe, nur noch wenig mit meinen anfänglichen Plänen gemein hat. Schuld daran haben die Bilder. Sie widersetzten sich meinen Fragestellungen und meinen historischen Erwartungen – und forderten mich heraus, mich in einer nochmals neuen Weise auf sie einzulassen. Vor allem zwei Beobachtungen wurden mir dabei zur Schlüsselerfahrung: Zum einen zeigte sich, daß die offensichtlichen Schwankungen in der Gewalt-Ikonographie mit ihren Ausschlägen hin zu emphatischen Darstellungen brutaler Gewalttätigkeit nicht unmittelbar mit den Schwankungen und Zäsuren in der Ereignisgeschichte korrelieren. Aber damit nicht genug: Es zeigte sich auch, daß die Gewaltbilder in ihrer ikonographischen Ausprägung einer periodischen Wellenbewegung unterworfen sind, die kaum anders erklärt werden kann, als daß hier eine Eigendynamik innerhalb der ikonographischen Ebene am Werk ist. Diese Eigendynamik galt es erst zu erklären, bevor ich erneut hoffen konnte, die Bilder in ihrem historischen Kontext zu verstehen und in ihrer historischen Aussagekraft zu erschließen.

Damit war die Konzeption meiner Untersuchung neu bestimmt: Vorrangiges Anliegen mußte es nun also sein, zunächst die Strukturen zu entschlüsseln, nach denen die Gewalt-Ikonographie der attischen Bilder grundsätzlich funktionierte – und nach denen sich auch die diachronen Wellenbewegungen formierten; ohne diese Grundlage war ein historisches Verständnis der Bilder nicht zu erreichen. Entsprechend wird sich auch das Buch in den meisten seiner Kapitel gerade um die Frage nach diesen Strukturen drehen: da diese schlechterdings nur unter Berücksichtigung des gesamten Repertoires an Gewaltbildern zu entwickeln und Thesen zu ihrem Funktionieren nur im Vergleich verschiedener Themen und Ikonographien zu überprüfen sind. Die stärker historisch ausgerichteten Fragen nach den Einstellungen der Athener zu Gewalt und Krieg, von denen ich anfangs ausgegangen war, bleiben freilich weiterhin Ziel der Untersuchung: Sie werden vor allem im abschließenden Kapitel IV in den Blick genommen und führen dort zum Teil zu überraschenden Antworten (verglichen mit meinen anfänglichen historischen Erwartungen, sowie auch mit unseren heutigen Konventionen im medialen Umgang mit der Gewalt). Doch konnten diese Fragen nicht mehr im Zentrum meiner Beschäftigung mit den Bildern stehen. An ihre Stelle ist vielmehr jetzt die Frage nach der medialen Eigengesetzlichkeit der Gewaltbilder getreten. Und damit verbunden, die exemplarische Diskussion um unsere methodischen Möglichkeiten, wie wir den eigenwertigen historischen Aussagegehalt dieser Zeugnisse einer ‚Gewalt *im* Bild‘ erforschen können. Hätte man mich am Anfang meiner Untersuchung gefragt, ob ich das Buch so schreiben möchte, wie es nun entstanden ist, so hätte ich dies damals vehement verneint. Inzwischen aber bin ich davon überzeugt, daß ich es kaum hätte anders schreiben können.

Ein Buch, das die mediale Eigengesetzlichkeit von Bildern vermitteln will, muß den Bildern zwangsläufig viel Platz einräumen. Auch das hat das Buch anders werden lassen, als es anfangs geplant war. Entsprechend ausführlich ist nun die Bebilderung – und ebenso ausführlich und nahsichtig auch die Besprechung der Bilder. Beide, Bebilderung und Besprechung, sollen dem Leser erlauben, sich selbst einen Überblick über Vielfalt und Strukturen der attischen Gewaltdarstellungen anzueignen – und die Entwicklung meiner Argumentationsführung an jeder ihrer zentralen Schnittstellen zu verfolgen und überprüfen. Diese Ausführlichkeit ist freilich nur Angebot an den Leser. Zwangsläufig notwendig ist die ausführliche Lektüre aller Kapitel nicht, um sich die Grundthesen der Arbeit zu erschließen. Je nach Interesse bieten sich hierfür verschiedene Kapitel an. Im Kapitel IV werden die Beobachtungen zu den Strukturen der attischen Gewalt-Ikonographie zusammenfassend diskutiert und Konsequenzen für die Frage nach der historischen Interpretation der

Bilder gezogen. Die vorausgehenden Kapitel II und III gelten hingegen den Einzelanalysen der verschiedenen Bildthemen, in denen Gewalttätigkeit und Aggression verhandelt werden; hier erfolgt die schrittweise Entschlüsselung der eigengesetzlichen Strukturen, nach denen die attischen Gewaltbilder funktionieren: Die Lektüre kann sich hier frei nach dem jeweiligen thematischen Interesse richten. Wer jedoch die zentralen Schritte in der Argumentationsführung nahsichtig verfolgen möchte, dem seien besonders zwei Abschnitte empfohlen: zum einen die drei Fallbeispiele im Kapitel II, in denen der methodische Ansatz der Bildinterpretation entwickelt und erprobt wird, sowie zum anderen die Bilder der sog. anonymen Hoplitenkämpfe im Kapitel III, wo aus inhaltlich-historischer Perspektive das Funktionieren der Gewalt-Ikonographie beleuchtet wird.

Nicht nur die Eigendynamik der Bilder hat das Buch geprägt. Ohne die anregenden Gespräche, kritische Lektüre und mannigfache Unterstützung von Freunden und Kollegen hätte ich diese Untersuchung kaum zu einem Ende bringen können. Es ist mir eine Freude, ihnen hier dafür zu danken.

Mein erster Dank gilt Luca Giuliani: Er hat mich in ähnlich konsequenter Weise wie die Bilder immer wieder herausgefordert, meine Fragen und Antworten zu überdenken; die Diskussionen mit ihm über das Funktionieren von Bildern waren mir Genuß und Gewinn. Ebenso danke ich Rolf Schneider für vieles, auch und vor allem für die bestärkenden Gespräche, was die drängenden Fragen nach einer neu auszurichtenden historischen Bildwissenschaft anbelangt. Meinen besonderen Dank für vielfältige Anregungen, Kritik und Ermutigungen sage ich außerdem Karl-Joachim Hölkeskamp, Oliver Primavesi und Paul Zanker (welche sich dankenswerterweise für die Begutachtung der Habilitationsschrift bereit erklärten), sowie Francesco de Angelis, Franz Alto Bauer, Andrea Ercolani, Egon Flaig, Friederike Fless, Ulrich Gotter, Tonio und Fernande Hölscher, Hanna Koenigs-Philipp, Katharina Lorenz, Thomas Mannack, Fritz-Heiner Mutschler, Árpád Nagy, Felix Pirson, Stefan Ritter, Bernd Seidensticker, Alexandra Verbovsek, Sabine Vogt, Martin Vöhler, Ralf von den Hoff, Detlev Wannagat, Lorenz Winkler-Horaček, Eva Winter und Martin Zimmermann. Die Studierenden des Archäologischen Institut in München fanden sich immer wieder bereit, in Seminaren und Vorlesungen mit mir meine Interpretationen zu diskutieren: dafür danke ich ihnen sehr. Die Fakultät für Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München schließlich hat das Manuskript im Sommer 2004 als Habilitationsschrift angenommen.

Für vielfältige Unterstützung bei der Bilderrecherche sowie der Fertigstellung der Druckfassung danke ich vor allem Dorothée Grieb, Domi-

nique Schaub, Nele Schröder und Manuela Wangert – sowie für kritische Lektüre der Druckfassung Florian Leitmeir und Anja Ludwig. Ganz besonders schulde ich Bettina Jaeger aufrichtigen Dank, die mit bewunderswerter Sorgfalt das Manuskript mehrmals auf seine inhaltlichen Widersprüche und sprachlichen Unschärfen hin Korrektur gelesen hat: Hiervon hat das Manuskript erheblich profitiert. Ebenso herzlich danke ich meiner Mutter, Margit Muth, für ihre engagierte und kritische Lektüre – und auch dafür, daß sie mich immer wieder daran erinnert hat, die Darstellungen von Gewalt nicht nur als ein rein wissenschaftliches Phänomen anzusehen und zu behandeln.

Weiterhin gilt mein Dank den Herausgebern der Reihe ICON, namentlich vor allem Rolf Schneider, nicht nur für die Aufnahme des Buches, sondern auch für die Unterstützung bei der Drucklegung. Für die Realisierung des Drucks gewährten die Gleichstellungs-Prämie der Ludwig-Maximilians-Universität München und die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften großzügige Zuschüsse: Auch ihnen sei dafür herzlich gedankt. Für kollegiale Hilfe bei der Beschaffung von Bildern bin ich neben den im Bildnachweis genannten Institutionen und Museen vor allem Fede Berti (Ferrara), Lucilla Burns (Cambridge), Martine Denoyelle (Paris), Winfried Held (Würzburg), Tonio Hölscher (Heidelberg), Wilhelm Hornbostel (Hamburg), Bert Kaeser (München), Florian Knauss (München), Susanne Lorenz (München), Elena Mango (Zürich), Joan R. Mertens (New York), Christiana Morigi Govi (Bologna), Árpád Nagy (Budapest), Herman Pflug (Heidelberg), Gertrud Platz (Berlin), Vera Slehofer (Basel), Michael Vickers (Oxford), Alfred Bernhard Walcher (Wien), Dyfri Williams (London) und Raimund Wünsche (München) dankbar. Inge Kader danke ich für die Möglichkeit der freizügigen Nutzung der reichen Photobestände des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München. Der photographischen Kunst von Kai-Uwe Nielsen und der freundlichen Kooperation der Antikensammlungen München verdanke ich das Coverbild. Mitch Cohen hat dankenswerter Weise die englische Übersetzung der Zusammenfassung angefertigt. Claudia Herkommer danke ich für ihre unermüdliche Unterstützung, das organisatorische Chaos rund um die Entstehung dieses Buches zu bezwingen, Christa Kickbusch für ihre vielfältige Hilfe bei der Erfüllung aller Buchwünsche.

Ein ganz besonderer und aufrichtiger Dank geht last but not least an Sabine Vogt sowie die Mitarbeiter im Lektorat der Altertumswissenschaften des De Gruyter Verlags: Ohne ihre stets begeisterte und gleichzeitig professionelle Begleitung – wie man sie sich an sorgfältiger lektorieller Betreuung nur erträumen kann – hätte das Manuskript sicherlich nie seinen Weg zwischen die beiden Buchdeckel gefunden.

Schließlich sind dieses Buch und ich aber meinem Vater, Heinz-Martin Muth, zu ewigem Dank verpflichtet. Er hat die Entstehung des Buches und seine Abfassung mit nie enden wollender Begeisterung und engagiertem Interesse verfolgt. Die vielen Gespräche, die wir über die Bilder und meine Thesen führten, sind eine der schönsten, verbindenden Erinnerungen, die mir das Buch präsent hält. In dankbarer und liebevoller Erinnerung möchte ich ihm daher dieses Buch widmen.

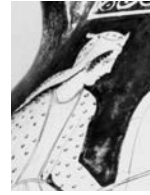
Berlin, im September 2007

Susanne Muth





# Inhaltsverzeichnis



<b>Vorwort</b> . . . . .	VII
<b>I. Einleitung: Eine Bilderwelt voller Gewalt</b> . . . . .	1
Das Phänomen der medialen Gewalt: Entwurf eines neuen Forschungsansatzes . . . . .	7
Methodisches Vorgehen . . . . .	15
Fragen nach einer angemessenen Terminologie . . . . .	22
<b>II. Extreme Positionen als Einstieg: Monsterhopliten     und Helden im Kampf</b> . . . . .	25
Variationen um das Sterben eines Kriegers: Der Kampf zwischen Herakles und Kyknos . . . . .	28
Verwirrende Heterogenität: Das Problem der griechischen Gewaltdarstellungen . . . . .	28
Das 2. Viertel des 6. Jh.: Gewalt zwischen expliziter Ausübung und expliziter Auswirkung . . . . .	36
Das 3. Viertel des 6. Jh.: Dämpfung der Drastik . . . . .	40
Das späte 6. Jh. und frühe 5. Jh.: Rückkehr und Sublimierung der expliziten Gewalt . . . . .	51
Tod in Raten: Herakles gegen Geryoneus & Co. . . . .	65
Ein Testfall: Monsterhopliten im Vergleich . . . . .	65
Geryoneus: Das Opfer zwischen Angriff und Tod . . . . .	69
Eurytion und Orthros: Das einsame Sterben des Opfers . . . .	80
Ein erstes Fazit: Gewalt im Heldenkampf des 6. Jh. . . . .	89

Töten und Sterben unter Hoplitens: Die Kämpfe der Helden vor Troia . . . . .	93
Kriegerische Gewalt unter veränderten Spielregeln . . . . .	93
Kämpfende Helden im 6. Jh. . . . .	96
Siegende und unterliegende Helden im 5. Jh. . . . .	111
Resümee der Fallbeispiele: Perspektiven und Fragen . . . . .	134
 <b>III. Das Spektrum der Hoplitensämpfe: Vielfalt an Siegern     und Vielfalt an Opfern . . . . .</b>	 139
Die nicht-narrativen Hoplitensämpfe: Pendeln zwischen Sieg und Tod ? . . . . .	142
Ein Auftakt: Agonales und ambivalentes Denken in den frühen Kampfdarstellungen . . . . .	145
Auf der Suche nach einem komplexeren Diskurs: Verschiebungen im Zeitraum 550–530 . . . . .	160
Der verspätete Auftritt des Opfers? Hoplitensämpfe im Zeichen der Pathetisierung . . . . .	182
Verwirrende Verwirrung: Ein Diskurs sucht eine neue Ikonographie . . . . .	215
Statt einer Zusammenfassung: Neue Unklarheiten . . . . .	236
 Der Kampf gegen die Perser: Neue Diskriminierung des Opfers? . . . . .	239
Die frühen Bilder der Persersämpfe: Das Ausbleiben eines neuen Feindbildes . . . . .	241
Die späteren Bilder der Persersämpfe: Das Ausbleiben einer Rehabilitierung . . . . .	256
Falschen Fragen auf der Spur? Das Scheitern eines Testfalls . . . . .	265
 Der Kampf gegen die Giganten: Ein Kampf voller Merkwürdigkeiten . . . . .	268
Ein Kampf non plus ultra: Die frühen Darstellungen der Gigantomachie . . . . .	271
Emanzipiert und doch verloren: Giganten im Wandel der Gewalt-Ikonographie . . . . .	282
Zwischen Symmetrie und Asymmetrie: Der langsame Abstieg der Giganten im 5. Jh. . . . .	291

Der Kampf gegen die Amazonen: Visionen eines andersartigen Kampfes . . . . .	329
Ein schwacher Anfang: Variationen um einen normalen bedrohlichen Feind . . . . .	335
Bedeutsame Ausreißer: Experimente mit der Gewalt . . . . .	349
Die Entdeckung eines eigenen Profils: Folie für den starken Helden . . . . .	357
Die Verlagerung des Profils: Die Amazonen erheben sich . . .	375
Eine außergewöhnliche Gratwanderung: Die Vision vom schwachen Sieger . . . . .	393
Ein Profil bleibt bewahrt: Bereitschaft zur Zweigleisigkeit . . .	407
Der Kampf gegen die Kentauren: Die Faszination der Bedrohlichkeit . . . . .	413
Herakles gegen die Kentauren: Langweilige Sieghaftigkeit . . .	417
Die thessalische Kentauiromachie: Visionen von einem schrecklichen Kampf . . . . .	427
Das Schicksal der Unterliegenden: Der Tod des Kaineus . . .	427
Ringens mit einem furchtbaren Gegner: Der Kampf der Hopliten . . . . .	457
Die Verhältnisse kommen wieder ins Lot: Der Abwehrkampf der Hochzeitsgemeinschaft . . . . .	500
Die Kentauiromachie als Gegenbild: Die Geschichte vom Unterliegen der Griechen . . . . .	514
<b>IV. Das Funktionieren der medialen Gewalt:</b>	
Überlegungen zu einer Geschichte der Gewalt im Bild . . . . .	519
Eine Gewalt-Ikonographie zwischen Differenz und Indifferenz . .	523
Auf der Suche nach strukturierenden Kriterien: Das Phänomen der thematischen Heterogenität . . . . .	523
Bewertung versus Beschreibung: Was leistet die attische Ikonographie der Gewalt? . . . . .	545
Gewalt als deskriptives Bildmotiv: Der notwendige Verzicht auf eine wertende Lenkung des Betrachters . . . . .	560
Gewaltbilder im 6. und 5. Jh.: Diachroner Wandel und historischer Kontext . . . . .	567
Die attischen Gewaltbilder im diachronen Überblick . . . . .	568
Diachroner Wandel im historischen Kontext: Versuch einer Auswertung . . . . .	618

<b>V. Zusammenfassung / Summary</b> . . . . .	629
Zusammenfassung . . . . .	631
Summary . . . . .	638
 <b>Anhang</b> . . . . .	645
Anmerkungen . . . . .	647
Liste der Vasenbilder . . . . .	758
Literaturverzeichnis . . . . .	768
Abbildungsnachweis . . . . .	778
Indices . . . . .	783

# **I. Einleitung: Eine Bilderwelt voller Gewalt**





Es sind drastische Bilder, die die Gefäße der attischen Luxuskeramik schmücken: Erbarmungslos erschlägt Neoptolemos den greisen König Priamos und dessen Enkel Astyanax (Abb. 1), barbarisch morden die thrakischen Frauen den mythischen Sänger Orpheus (Abb. 2), der Held Theseus stößt dem Minotaurus brutal sein Schwert durch die Kehle (Abb. 3), die olympischen Götter bezwingen voll aggressiver Kampfeswut die gegen sie aufbegehrenden Giganten (Abb. 4), griechische Hopliten sterben ohnmächtig im Kampf gegen ihresgleichen (Abb. 5), während ein anderer Krieger getroffen vom Angriff eines wilden Kentauren zur Seite taumelt (Abb. 6)<sup>1</sup>. Immer wieder sind es solche Bilder voller Blut und Schmerz, Aggression und Tod, denen man auf der bemalten Luxuseramik begegnet. Bilder, mit denen sich die Athener in den verschiedenen zentralen Situationen ihres Lebens umgeben haben: beim Gelage des Symposion, bei der Feier der Götter im Kult und bei der Trauer am Grab.

Kaum eine andere Gesellschaft der antiken Kulturen zeigt in ihrer Bilderwelt einen solch vitalen und komplexen Umgang mit der Gewalt wie das archaische und klassische Athen. In einer (für unsere heutigen Gewohnheiten) erstaunlichen Dichte und Nahsichtigkeit führten sich die Athener in ihren Bildern vielfältigste Szenen der Aggression und der Gewalttätigkeit vor Augen. Nahezu das gesamte Spektrum an denkbarer Gewaltausübung ist hier versammelt: Gewalt im Krieg, Gewalt gegen Verbrecher und Monster, Gewalt gegen Frevler und Usurpatoren, aber auch Gewalt gegen hilflose und schwache Opfer, gegen Frauen, Kinder und Greise, sowie Gewalt von Seiten außergewöhnlicher Aggressoren, von Frauen gegen Männer und von Fremden gegen Griechen. Doch nicht nur der thematische Reichtum der Bilder überrascht. Ebenso vielfältig sind die Spielarten ästhetischer Formulierung. Die Bilder reichen von drastischen Darstellungen grausamen Tötens bis hin zu subtilen Formulierungen drohender Gewalt und psychischer Qualen der Bedrohten. Fast alle bekannten Strategien einer spannungsvollen und emotional bewegenden Schilderung von Gewalt werden auf den attischen Bildern aufgegriffen. Und dabei waren es zu größeren Teilen die Athener selbst, die im Lauf des 6. und 5. Jh. diese Strategien zum ersten Mal erschlossen. Alles in allem eröffnet sich die Bilderwelt Athens somit als ein vielversprechendes Feld für verschiedenste Einblicke in die Einstellungen der Athener zur Gewalt und ihren Umgang mit den Gewaltdarstellungen. Die historische Aussagekraft dieser Bilderwelt zu erschließen, steht im Zentrum dieses Buches.



Abb. 1  
Neoptolemos ermordet  
den greisen Priamos.  
Attische Kalpis des Kleo-  
phrades-Malers, Neapel,  
Mus. Archeologico Nazio-  
nale, um 490–480



Abb. 2  
Thrakerinnen töten  
den Sänger Orpheus. Attische  
Schale des Malers von  
Louvre G 265, Cincinnati,  
Art Mus., um 480–470





Abb. 3  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Schale des Dokimasia-  
Malers, Florenz, Mus.  
Archeologico Etrusco,  
um 480-470



Abb. 4  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische Schale  
des Brygos-Malers, Berlin,  
Staatl. Mus. Antikensmlg.,  
um 490-480

Abb. 5  
Kampf zwischen griechischen  
Hopliten. Attische  
Schale des Triptolemos-  
Malers, München, Privat-  
besitz, um 480–470



Abb. 6  
Ein Kentaur tötet einen  
Lapithen. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Pan-Malers, London,  
British Mus., um 480–470





## **Das Phänomen der medialen Gewalt: Entwurf eines neuen Forschungsansatzes**

Darstellungen der Gewalt geraten in den letzten Jahren mehr und mehr in den Blick der altertumswissenschaftlichen Forschung. Während sich die klassische Archäologie lange Zeit mit den attischen Bildern der Gewalt eher schwer tat, da sie mit den (konstruierten) Vorstellungen vom archaischen und vor allem klassischen Athen offensichtlich nicht recht kompatibel schienen<sup>2</sup>, wird die aktuelle Forschung nun um so mehr auf sie aufmerksam<sup>3</sup>. Die Gründe hierfür mögen unterschiedlich sein. Wesentlichen Anteil hat zweifelsohne das grundsätzliche Interesse an der Gewalt als ‚kulturellem Phänomen‘, das seit den letzten zwei bis drei Jahrzehnten die kulturhistorischen Wissenschaften zunehmend prägt<sup>4</sup>. Unter verschiedenen Perspektiven versuchen Historiker und Soziologen, Literatur- und Kunstwissenschaftler, den Umgang von Gesellschaften mit der Gewalt in seinen vielfältigen Facetten zu erforschen. Im Vordergrund stehen dabei vor allem die Fragen nach der Entstehung von Gewaltpotentialen sowie nach den kulturellen Mechanismen ihrer Kontrolle und Kompensation. Neben der Erweiterung des historischen Verständnisses von den jeweiligen Kulturen liegt der wesentliche Gewinn all dieser Untersuchungen darin, nachdrücklich auf die kulturelle Determination aufmerksam zu machen, die die Einstellungen zur Gewalt und die Mechanismen im Umgang mit Aggressionspotentialen und Gewalterfahrungen weitgehend bestimmt<sup>5</sup>. Dadurch gelingt es nicht zuletzt, den Blick auch auf die kulturelle Bestimmtheit unseres eigenen Umgangs zu schärfen und somit andere, uns fremde Formen einer Auseinandersetzung mit der Gewalt offener verstehen zu können.

Es ist zweifellos der Aspekt der sogenannten Fremdheit, der auch die neue Diskussion um die Gewalt im antiken Athen zu größeren Teilen bestimmt. Vor allem mit Blick auf das klassische Athen des 5. Jh. v.Chr., scheint hier doch – trotz aller Überzeugung, dies schon längst erreicht zu haben – das Bedürfnis weiterhin groß, sich von traditionellen Vorstellungen einer nach idealen Konzepten konstruierten Kultur zu ‚befreien‘. Entsprechend kann die Gewalt hier sogar als eine ‚andere‘ Seite der athenischen Kultur begriffen werden<sup>6</sup>. Ganz offensichtlich sitzt das Verständnis immer noch tief, daß die kulturellen Errungenschaften und gesellschaftlichen Verhaltensideale, wie Demokratie und Tragödie, klassische Ästhetik und Selbstbeherrschung, politisches Verantwortungsgefühl und Unterordnung des Einzelnen unter das Kollektiv, die unser grundsätzliches Bild vom klassischen Athen weiterhin bestimmen, nur bedingt mit einer Faszination an Gewalt und Aggression kompatibel sind. Gerade hier, bei einer ehemals zum Vorbild stilisierten Kultur, scheint sich unsere gegenwärtige, problematisierende Einstellung gegenüber der

Gewalt besonders hartnäckig zu halten, so daß sie sogar Selbstverständliches als Fremdartiges definiert – und so die Erforschung einer fremden Kultur in ihrer tatsächlichen historischen ‚Fremdheit‘ erschwert.

Dieses Aufeinanderprallen von gegenwärtigen Auffassungen und historischer Situation prägt nachhaltig die aktuelle Diskussion um die Gewalt, nicht nur in den Altertumswissenschaften, sondern in den Kulturwissenschaften überhaupt. Hieraus entstehen besondere Probleme, die man in der Gewaltforschung noch nicht ausreichend reflektiert, geschweige denn methodisch in den Griff bekommen hat. Ohne diese Probleme jedoch bewältigt zu haben, scheint eine überzeugende historische Erforschung der Gewalt nicht möglich: da sie immer wieder Gefahr läuft, eher die Einstellungen der modernen Interpreten zu analysieren als diejenigen der betreffenden Gesellschaft. Der Ausgangspunkt für die Schwierigkeiten liegt im spezifischen Charakter der Zeugnisse, auf die sich die Untersuchungen stützen: im Fall des antiken Athens einerseits die literarischen Quellen, vor allem der Historiographie und der Tragödien, sowie andererseits die Bilder. Bei der Interpretation dieser Zeugnisse werden zwei Aspekte meist nicht ausreichend bedacht:

Erstens: Die Fremdheit einer Kultur setzt nicht erst in den inhaltlichen Einstellungen zur Gewalt ein, sondern schon in den formalen Strukturen, wie Texte und Bilder über Gewalttätigkeiten berichten. Eine Kultur wie die unsere, die aufgrund eines stark problematisierten Umgangs mit der Gewalt zu einer polarisierten Reaktion auf derartige Gewaltdarstellungen neigt, ist es auch gewohnt, innerhalb der Schilderung in Text und Bild Hinweise für eine entsprechende Parteinahme zu erhalten. Entsprechend sucht ein moderner Leser bzw. Betrachter nach Indizien für eine Problematisierung oder aber Akzeptanz der dargestellten Gewalt. Und entsprechend basiert auch etwa die Gewalt-Ikonographie unserer heutigen Bilder auf einer klaren Differenzierung zwischen verschiedenen inhaltlich bewerteten Gewaltformen<sup>7</sup>. Doch wie funktionieren die Strukturen literarischer bzw. bildlicher Darstellung von Gewalt in Kulturen, für die diese Formen der Polarisierung und Parteinahme eher fremd sind? In jedem Fall anders, als wir dies gewohnt sind. Das heißt: Wenn wir von fremden Einstellungen in den untersuchten Kulturen ausgehen, so müssen wir konsequenterweise auch von fremdartig funktionierenden Zeugnissen in Text und Bild ausgehen – und dürfen sie entsprechend auch nicht unmittelbar nach unseren heutigen Lese- bzw. Sehgewohnheiten interpretieren.

Im Verkennen einer strukturellen Fremdheit schon im Horizont der Zeugnisse liegt eine der zentralen Gefahren bei der Interpretation von Gewaltdarstellungen, die auch bei den Untersuchungen der attischen Bilder zu manchen Mißverständnissen geführt hat. Ich möchte dies an einem Beispiel illustrieren, da nur am konkreten Fall das Ausmaß unserer eige-

nen Befangenheit bewußt wird. Die Vasenbilder des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. v.Chr. zeigen eine auffallende Zunahme an drastischen Gewaltdarstellungen. In seiner Untersuchung zu den attischen Bildern vom Krieg hat Matthias Recke kürzlich derartige Kampfdarstellungen, wie sie etwa ein Stamnos und eine Schale um 500–480 v.Chr.<sup>8</sup> (Abb. 7–8) zeigen, als Indiz für eine zunehmend kritische Einstellung gegenüber Kampf und kriegerischer Gewalt gedeutet, zu der es im Zusammenhang mit den belastenden Erfahrungen während der Perserkriege gekommen sei<sup>9</sup>. Recke orientiert sich bei seiner Interpretation offensichtlich an den Strategien, die der Gewalt-Ikonographie unserer heutigen Kultur zugrunde liegen<sup>10</sup>. Da der moderne Betrachter entweder für den Aggressor oder für das Opfer Partei ergreift, unterscheidet unsere Gewalt-Ikonographie zwei Arten von Gewaltdarstellung, um die Aufmerksamkeit des Betrachters entweder auf den Täter oder auf das Opfer zu lenken. Ausgangspunkt für diese Differenzierung bildet dabei unsere kulturell anerzogene Einstellung gegenüber der Gewalt, nach der wir gelernt haben, diese grundsätzlich abzulehnen und entsprechend unwillkürlich eine größere Sympathie für das leidende Opfer zu entwickeln, während wir dem gewalttätigen Aggressor mit zumindest latenter Abneigung begegnen<sup>11</sup>. Auf diese Mechanismen reagiert die Gewalt-Ikonographie unserer heutigen Bilder<sup>12</sup>. Soll der Betrachter in einer Szene problematischer Gewalttätigkeit für das Opfer Partei ergreifen, so unterstützt die betonte Ikonographie des Leidens und Sterbens (‚schmutzige Gewalt‘) eine anteilnehmende Aufmerksamkeit, indem sie die anerzogene Sympathie für den Leidenden provoziert. Soll der Betrachter hingegen den Aggressor in seiner Stärke und Sieghaftigkeit bewundern, so muß das Leiden seines Opfers konsequent marginalisiert oder gar ausgeblendet werden (oder, ganz im Gegenteil, übertrieben inszeniert werden), um die Sympathie für das Opfer zu unterbinden; in solchen Bildern, die auf die Verherrlichung des Siegers zielen, wird somit Gewalt mehr angedeutet, als ausführlich und explizit vorgetragen (‚saubere Gewalt‘). Diese Differenzierung zwischen ‚schmutziger‘ und ‚sauberer‘ Gewalt bestimmt vor allem die auf schnellen Konsum ausgerichteten Gewaltdarstellungen in Film und Fernsehen, letztlich bildet sie aber die Grundstruktur in der gesamten Gewalt-Ikonographie unserer christlich determinierten Kultur<sup>13</sup>. Entsprechend diesen Erfahrungen mit unseren heutigen Gewaltdarstellungen interpretiert Recke auch die explizite Darstellung leidender und sterbender Krieger auf den attischen Vasen: Er versteht sie als Bilder, die die Aufmerksamkeit auf das Opfer lenken wollen – und muß sie folglich als Indizien für eine Problematisierung von Krieg und Kampf interpretieren. Eine solche Deutung derartiger Bilder mag auf den ersten Blick plausibel scheinen, da sie unserer eigenen Wahrnehmung nahekommt. Aber was stimmt uns zuversichtlich, daß die attischen Bilder wirklich

Abb. 7  
Kampf zwischen Kri-  
gern. Attischer Stamnos  
des Berliner Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 500–480



nach den uns gewohnten Strukturen der Gewalt-Ikonographie funktionieren? Und was berechtigt uns, die Deutung der expliziten Gewaltdarstellung als Instrument einer solchen Betrachterlenkung von vornherein als Prämisse an die Interpretation der attischen Bilder heranzutragen, wo diese doch bestenfalls nur das Ergebnis einer ausführlichen ikonographischen Analyse sein kann? Dieses Beispiel zeigt die methodische Problematik auf, die sich bei der Interpretation der attischen Bilder stellt. Und es illustriert zugleich auch die Gefahr einer verfehlten Interpretation: Denn die attischen Bilder funktionieren in dieser Hinsicht, wie sich im folgenden zeigen wird, sehr anders, als wir dies von unseren heutigen Bildern gewohnt sind.

Zweitens: Darstellungen der Gewalt in Text und Bild sind *mediale* Zeugnisse – und als solche funktionieren sie nach den Gesetzen der jeweiligen Medien<sup>14</sup>. Die Einstellung zur Gewalt ist dabei nicht der einzige Faktor, der die mediale Darstellung bestimmt. Nehmen wir als Beispiel die Bilder. Einen weiteren Faktor bilden die bildspezifischen Rahmenbedingungen: Sie bedingen Formen der Gewalt-Ikonographie, ohne daß sie damit automatisch eine konkrete Aussage über die Gewalttat intendieren. So müssen zum Beispiel je nach Kräfteverhältnis der streitenden Gegner verschiedene Formen der Gewalt-Ikonographie gewählt werden, um im Bild die Gefährlichkeit des jeweiligen Kampfes gleichermaßen überzeugend formulieren zu können; oder es müssen unterschiedliche Formen einer expliziten oder impliziten Gewaltdarstellung aufgegriffen werden, um andere Bildthemen wie etwa die siegreiche Stärke



Abb. 8  
Kampf zwischen Kri-  
gern. Attische Schale des  
Douris, New York,  
Privatsmlg., um 500–480

oder die Tapferkeit eines Kriegers anschaulich ins Bild zu bringen. Ein weiterer Faktor liegt in der ästhetischen Wirkung der Bilder. Da die Bilder in unterschiedlicher Weise auf eine spannungsvolle und emotionale bzw. intellektuelle Unterhaltung des Betrachters zielen, wird auch die Gewalt unterschiedlich im Bild inszeniert: Sie kann in drastischer Grausamkeit vor Augen gestellt werden oder lediglich in subtiler Form der Andeutung – beide Formen der Visualisierung provozieren beim Betrachter verschiedene emotionale Reaktionen und lassen ihn sich unterschiedlich mit dem Bild auseinandersetzen. Die Konsequenz hieraus ist klar: Wenn die mediale Darstellung von Gewalt nicht nur von der inhaltlichen Einstellung geprägt ist, sondern auch von Faktoren, die nicht unmittelbar auf die Einstellungen zur Gewalt rekurrieren, dann können auch die Bilder nicht umgekehrt als direkter Spiegel jener Einstellungen interpretiert werden. Vielmehr müssen sie als ein eigenes Phänomen mit einer eigenen Gesetzmäßigkeit begriffen und interpretiert werden: indem sie zunächst im weiteren Kontext der medialen Strukturen analysiert werden, um den Anteil der verschiedenen Faktoren auszuloten, den diese bei der Konstituierung der jeweiligen Schilderung von Gewalt haben. Erst durch eine sorgfältige Untersuchung der medialen Strukturen innerhalb der betreffenden Gewalt-Ikonographie kann es somit gelingen, die mediale Gewalt weitergehend als historisches Zeugnis für die jeweiligen Einstellungen zur Gewalt zu diskutieren.

Auch in dieser Hinsicht erweist sich jedoch die gegenwärtige Gewaltforschung als problematisch. Gewöhnlich werden die beiden grundsätzlich verschiedenen Ebenen der *realen* und der *medialen* Gewalt nicht



Abb. 9  
Kampf zwischen Kri-  
gern. Attischer Voluten-  
krater des Niobiden-  
Malers, Paris, Mus. du  
Louvre, um 470–460



ausreichend als Untersuchungsobjekte unterschieden. Oftmals werden die medialen Darstellungen sogar als unmittelbarer Spiegel von realer Gewaltausübung oder konkreter Einstellung gegenüber realen Gewalterfahrungen interpretiert. Ich möchte auch dies an einem Beispiel der attischen Bilder illustrieren. Seit den 70er und 60er Jahren des 5. Jh. v.Chr. kommt es zu einer auffallenden Zurücknahme drastischer Gewaltdarstellungen. Die Vasenbilder zeigen nun weniger den eigentlichen Moment des Tötens und Sterbens, sondern mehr den Moment davor, das bedrohliche Nähern des Aggressors und das Zurückweichen seines Opfers. Zwei Vasenbilder um 470/60 v.Chr. mit Darstellungen von Kämpfen zwischen Hoplitens bzw. einem Hopliten und einem Perser mögen dies veranschaulichen<sup>15</sup> (Abb. 9–10). Das Ausblenden explizit geschilderter Gewalttätigkeit ist nach unseren heutigen Sehgewohnheiten ein Indiz für eine Distanzierung von einer zu drastisch dargestellten Gewalt – eine Vorstellung, die auf unserer problematisierenden Einstellung gegenüber der Gewalt beruht und entsprechend Phänomene der Distanzierung und Problematisierung leicht als strukturelle Merkmale auch vergangener Kulturen vermuten lässt. Das gilt besonders, wenn es um Darstellungen von Aggressoren geht, bei denen mit einer klaren Parteinahme des antiken Betrachters zu rechnen ist: Helden, Götter oder starke, siegreiche Hopliten (d.h. Figuren, bei denen *uns* wiederum die Betonung



Abb. 10  
Kampf zwischen Grieche  
und Perser. Attische  
Oinochoe des Chicago-  
Malers, Boston, Mus. of  
Fine Arts, um 470–460

der ‚schmutzigen Gewalt‘ irritiert und *wir* eher Formen der ‚sauberen Gewalt‘ erwarten würden). Entsprechend wurden dann auch die Bilder dieser neuen impliziten Gewaltdarstellung als Indiz dafür gewertet, daß es infolge der Perserkriege zu einer problemorientierteren Einstellung gegenüber der Gewalt gekommen sei<sup>16</sup>. Die Änderung in der Gewalt-Ikonographie wird dabei als direkter Spiegel dieser neuen Problematisierung und Distanzierung gegenüber der realen Gewalt verstanden. Doch ist auch hier zu fragen, ob dies die einzige denkbare Lesart dieser Bilder ist. Sie würde voraussetzen, daß es bei ihnen in erster Linie darum geht, die aktuellen Erfahrungen und Einstellungen der Athener zu thematisieren (unter einer unmittelbaren Übersetzung in eine analoge mediale Darstellung). Doch bieten diese Bilder, betrachten wir sie nicht so sehr eindimensional als Zeugnisse zur Einstellung gegenüber der Gewalt, sondern allgemeiner als mediale Produkte, auch andere Qualitäten, die es als alternative Deutungsvorschläge zu diskutieren gilt. So erlauben sie etwa eine andere Form spannungsreicher Schilderung von Kampf und Gewalt, indem sie den eigentlichen Höhepunkt nicht darstellen, sondern im Sinn von Lessing den ‚fruchtbaren Augenblick‘ des Momentes davor wählen<sup>17</sup> – und damit die Phantasie des Betrachters anders herausfordern, als es die Bilder der explizit dargestellten Gewalttat vermögen. Desweiteren erlauben sie auch eine andere Charakterisierung des

Aggressors, der hier mehr in seiner siegreichen Überlegenheit als in seiner Manifestation aggressiver Stärke erscheint. Beide Qualitäten haben zunächst wenig mit einer neuen Einstellung gegenüber der Gewalt zu tun, erscheinen aber trotzdem als denkbare Alternativen für die Deutung der neuen Ikonographie. Wieder drängt sich somit die Frage auf, was uns eigentlich die Sicherheit gibt, daß es bei diesen Bildern *primär* um die Formulierung der jeweiligen Einstellung zur Gewalt gehen soll? Und daß Veränderungen ihrer Ikonographie *direkt* auf Prozesse einer gewandelten Einstellung schließen lassen? Auch hier zeigt sich also, daß die Phänomene der attischen Gewalt-Ikonographie vorsichtiger interpretiert werden müssen, unter einer stärkeren Berücksichtigung aller denkbaren Faktoren, die ihr mediales Funktionieren bestimmen können. Welchen Anteil die Einstellung zur Gewalt dabei tatsächlich hat, kann ebenfalls erst Ergebnis einer ausführlichen Analyse sein. Und wir werden im folgenden sehen, daß auch hierin die attische Gewalt-Ikonographie weitaus komplexer funktioniert und sich nicht als direkter Spiegel realer Erfahrungen verstehen läßt.

Aus all dem wird eines klar: Der Schlüssel für jede historische Erforschung der Gewalt – soweit sie sich auf Zeugnisse in Text und Bild stützt – liegt zunächst in der differenzierten Untersuchung dieser Zeugnisse als eigenständige mediale Phänomene. Nur auf dieser Grundlage kann es gelingen, die literarischen und bildlichen Zeugnisse plausibel in ihrer historischen Aussagekraft einzuschätzen und sie als historische Zeugnisse zu befragen. Eine so verstandene Erforschung der medialen Gewalt fehlt jedoch noch weitgehend in den historischen Disziplinen<sup>18</sup>. Und entsprechend fehlt auch eine Diskussion um die Möglichkeiten und Methoden einer historischen Interpretation von Gewaltdarstellungen. Hier liegt eines der wichtigsten Ziele der künftigen Gewaltforschung: in der Etablierung einer *historisch ausgerichteten Erforschung der medialen Gewalt*. Zu dieser Diskussion innerhalb der Altertumswissenschaften anzuregen, ist daher ebenfalls ein Ziel meiner Untersuchung<sup>19</sup>.

Entsprechend ist diese Arbeit ausgerichtet. Sie zielt darauf, die attischen Gewaltbilder möglichst umfassend als mediales Phänomen zu erforschen, indem sie ihr Funktionieren unter den verschiedenen, sie konstituierenden Spielarten untersucht: Dabei gilt es, sowohl die Strukturen der Gewalt-Ikonographie zu entschlüsseln als auch die Optionen einer medial bedingten Verwendung des Bildmotivs der Gewalt auszuloten. Nur in einer solch weit und offen angelegten Analyse wird es möglich, die attischen Bilder in ihrem konkreten Funktionieren als Darstellungen der Gewalt zu verstehen und sie in ihrer historischen Interpretierbarkeit bestimmen zu können. Und erst auf dieser Grundlage kann es dann auch gelingen, sie weitergehend unter den Fragen der historischen Gewaltforschung zu diskutieren.

Wenn ich meine Untersuchung der attischen Gewaltbilder in dieser Weise ausrichte, ergeben sich freilich Konsequenzen für die Definition des untersuchten Phänomens – und auch für die Perspektiven der diskutierten Fragen. Genaugenommen ist der Gegenstand einer solchen Untersuchung nicht mehr die ‚Darstellung von Gewalt‘ oder gar ‚der Diskurs über die Gewalt in den attischen Bildern‘, wie man dies zunächst vermuten möchte. Eine solche Definition würde suggerieren, daß die Gewalt das vorrangige Thema dieser Bilder ist – was wir nicht von vornherein postulieren können. Und eine solche Definition würde zudem auch erfordern, daß wir die Bilder vorrangig unter dem Gesichtspunkt der historisch zentralen Fragen nach der Einstellung der Athener zur Gewalt diskutieren würden – was infolge der Situation der Bilder ebenfalls nicht der Fall sein kann. Das Thema dieser Untersuchung muß folglich anders definiert werden: als die ‚Geschichte des *Bildmotivs der Gewalt*‘. Denn sie und nichts anderes steht letztlich im Zentrum einer jeden wissenschaftlichen Analyse der medialen Gewalt. Eine so formal orientierte Definition des Untersuchungsfeldes mag sich gegenüber den weiterreichenden und anspruchsvollen Fragen der traditionellen historischen Gewaltforschung wie ein Rückschritt anhören. Doch es wird sich zeigen, daß dieser scheinbare Rückschritt in Wirklichkeit ein wichtiger Schritt nach vorne ist: Denn ohne die Geschichte der Gewalt als Bildmotiv scheint mir eine Geschichte der Gewalt als historisches Phänomen nicht schreibbar, jedenfalls nicht unter Rekurs auf die bildlichen Zeugnisse.

## Methodisches Vorgehen

Eine Untersuchung der medialen Gewalt ist nur im Rahmen einer ausführlichen Sichtung des gesamten Bildmaterials möglich. Dabei muß das Spektrum der attischen Gewaltdarstellungen (wie ich sie nun einfachheitshalber dennoch weiterhin benenne, im Sinn einer deskriptiven Umschreibung) als ein *zusammenhängendes* System verstanden werden, in dem die ikonographischen Optionen in ihren thematischen Ausrichtungen und chronologischen Veränderungen ausgelotet und in ihren Grundstrukturen analysiert werden. Daneben muß das Bildmaterial aber auch als ein *geschlossenes* System diskutiert werden. Denn das Funktionieren der medialen Gewalt im Bild läßt sich nur entschlüsseln, wenn die Einheitlichkeit der medialen Eigengesetzlichkeit gewahrt ist. Das heißt: Es kann nur aus den Bildern selbst heraus erschlossen werden. Nicht aber dürfen Argumente hinzugezogen werden, die aus anderen medialen Bereichen mit einer anderen Eigengesetzlichkeit entwickelt sind. Gemeint ist damit vor allem ein zu schnell parallelisierender Vergleich der

bildlichen Zeugnisse mit den literarischen Quellen und den dort faßbaren Darstellungen bzw. inhaltlichen Bewertungen von Gewalttaten<sup>20</sup>. Eine gewinnbringende Gegenüberstellung von Bild und Text ist nur dann möglich, wenn in ähnlicher Weise, wie dies hier für die Bilder versucht wird, das eigengesetzliche Funktionieren der medialen Gewalt auch innerhalb der zeitgenössischen Literatur bzw. ihrer einzelnen Gattungen wie Historiographie und Tragödie, erschlossen ist: Erst auf der Grundlage solcher medienspezifischer Einzeluntersuchungen kann es gelingen, die Phänomene in Text und Bild in einem wechselseitigen Vergleich mit ihren Konvergenzen und Divergenzen weiterführend zu diskutieren. Doch liegt bislang eine umfassende philologische Analyse der medialen Gewalt in der Literatur des 6. und 5. Jh. nicht vor<sup>21</sup>, so daß eine solche Gegenüberstellung vorerst nicht erfolgen kann.

Aber auch im Horizont der Bilder möchte ich eine Einschränkung meiner Untersuchung vornehmen. Sie ergibt sich aus denselben methodischen Überlegungen. Darstellungen der Gewalt finden sich in der Bilderwelt Athens in verschiedenen funktionalen Gruppen von Bildträgern: einerseits in den Bildern des öffentlich-politischen Raums, vor allem in der Bauplastik sowie den großen (verlorenen) Tafelgemälden der öffentlichen Bauten, in denen die Bilder stärker auf die kollektiven Interessen und Bedürfnisse der Selbstdarstellung der Polis Athens rekurrten; andererseits in der sogenannten Kleinkunst, vor allem der bemalten Luxuskeramik, als eine bewegliche und rezeptionsnähere Bilderwelt jenseits der großen öffentlichen Bauten, die stärker auf die Interessen und Bedürfnisse des Einzelnen bei seinem individuellen Umgang mit dem Bildträger ausgerichtet war<sup>22</sup>. Zwischen beiden Bereichen zeichnen sich, vor allem im 5. Jh., interessante Unterschiede in der Darstellung der Gewalt ab, die auf verschiedene inhaltliche Interessen oder kontextuelle Bedürfnisse zurückzuführen sind. Da es für eine systemimmanente Untersuchung der Gewalt-Ikonographie jedoch wichtig ist, die äußeren Faktoren möglichst konstant zu halten, dürfen beide Bilderwelten bei der Betrachtung nicht vermischt werden. Ich werde mich daher im folgenden auf die Bilderwelt der Luxuskeramik konzentrieren, da sie als ein in sich geschlossenes System beste Voraussetzungen bietet<sup>23</sup>: mit einer ungewöhnlich reichen und dichten Überlieferung von über 5.000 Vasen<sup>24</sup>, die den weiten Zeitraum vom 2. Viertel des 6. Jh. bis zum Ende des 5. Jh. kontinuierlich umfassen, in dem sie relativ genau auf ein bis zwei Jahrzehnte datiert werden können<sup>25</sup>, und deren Bilder zugleich das gesamte Spektrum an vielfältigen Spielarten der medialen Gewalt abstecken. Hier erschließt sich somit eine vergleichsweise ideale Versuchsanordnung, um die Gewalt-Ikonographie in allen, auch kleinteiligen Schritten ihrer Genese sowie ihrer Veränderung präzise verfolgen zu können – eine wesentliche Voraussetzung dafür, um das Funktionieren des



Bildmotivs der Gewalt aus den Bildern selbst heraus verstehen zu können. Die etwa 20 überlieferten Bildbefunde des öffentlich-politischen Bereichs können demgegenüber kaum Anspruch auf Repräsentativität erheben und werden daher im folgenden auch nur zum Vergleich herangezogen, soweit sich hierbei instruktive Differenzen beobachten lassen.

Für das methodische Vorgehen einer bildimmanenten Analyse der Gewalt-Ikonographie erweist sich die Befundsituation der Vasenbilder besonders in zwei Aspekten als hilfreich: Zum einen ist das Spektrum der Bilder nicht nur durch eine Vielfalt an gleichzeitigen Optionen in der thematischen Ausrichtung und ikonographischen Gestaltung gekennzeichnet, sondern gleichermaßen auch durch einen auffallenden Wandel im Lauf der Zeit. Dabei vollziehen sich immer wieder bemerkenswerte Verschiebungen sowohl in der Themenwahl als auch vor allem in der konkreten Formulierung der Gewalt. Hieraus ergibt sich eine Konstellation von synchroner Vielfalt und diachronem Wandel, die es möglich macht, die Strukturen der Gewalt-Ikonographie immer gleichzeitig aus zwei Perspektiven zu analysieren – und damit zugleich auch die Methoden der ikonographischen Interpretation wechselseitig zu überprüfen und zu verfeinern.

Zum anderen eröffnet die relativ präzise Datierbarkeit der Bilder<sup>26</sup> aber auch die Möglichkeit, die Phänomene im Kontext der absoluten Chronologie einzuordnen und zu interpretieren. Diese enge Gegenüberstellung von ikonographischen Phänomenen und ereignishistorischer Situation bildet eine besondere Chance, um die Frage nach der historischen Interpretierbarkeit der medialen Gewalt zu diskutieren. Dabei ist es auch von Vorteil, daß wir mit dem 6. und 5. Jh. v.Chr. einen Zeitraum von stark bewegter Ereignisgeschichte vor uns haben, mit sehr unterschiedlichen Erfahrungen kriegerischer Gewalt und innenpolitischer Unruhe. Insbesondere das 5. Jh. bietet mit seinem Spannungsfeld zwischen Perserkriegen und Peloponnesischem Krieg eine schnelle Folge von Siegen, Bedrohungen und Niederlagen Athens. Wir haben es bei den Vasen somit mit der Bilderwelt einer kriegerisch ausgerichteten Gesellschaft zu tun, die in wechsellvoller Weise Sieghaftigkeit und Bedrohung erlebte – und sich zugleich mit Bildern umgab, die ebenfalls in wechsellvoller Weise Gewalt sehr verschieden darstellen. Der Verdacht liegt nahe, daß die eine Schwankung etwas mit der anderen zu tun haben könnte – freilich nicht im Sinn einer direkten Spiegelung, wohl aber im Rahmen eines komplexeren Zusammenspiels von medialer Gewalt und historischem Kontext. Indem wir dieses Zusammenspiel immer wieder möglichst konkret prüfen, kann es gelingen, auf einer fundierteren Grundlage die Möglichkeiten und Methoden einer historischen Interpretation der medialen Gewalt zu diskutieren.

Im Zentrum der Arbeit werden mehrere Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Bildthemen (Kapitel II–III) stehen, an deren Beispiel ich die Gewalt-Ikonographie der Vasenbilder zunächst in ihren Grundstrukturen diskutieren möchte. Dabei gilt es einerseits, die verschiedenen Prinzipien in der Darstellung von Gewalt immer wieder unter neuen Perspektiven auf ihr inhaltliches Zusammenspiel hin zu prüfen, sowie andererseits, die diachronen Verschiebungen innerhalb der Gewalt-Ikonographie in ihren grundsätzlichen Tendenzen zu skizzieren. Auf der Grundlage dieser Einzelanalysen soll dann in einem zweiten, auswertenden Teil der Arbeit (Kapitel IV) die Situation der medialen Gewalt unter übergreifenden Fragestellungen erörtert werden. Hier geht es zum einen um das Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren, die die Gewalt-Ikonographie bestimmen und für die umgekehrt die Gewaltdarstellungen Zeugnis ablegen. Dabei ist vor allem nach dem Einfluß der Einstellungen der Athener zur Gewalt als konstitutives Moment für die Gewalt-Ikonographie zu fragen. Zum anderen sollen die Zusammenhänge mit der ereignishistorischen Situation genauer ausgelotet und die Möglichkeiten einer historischen Erklärung der medialen Gewalt vor dem Hintergrund der Ereignisgeschichte geprüft werden. Dies gilt vor allem auch mit Blick auf mögliche Auswirkungen der großen kriegerischen Erfahrungen im 5. Jh., den Perserkriegen sowie dem Peloponnesischen Krieg, denen gewöhnlich ein großes Gewicht bei der Konstituierung der Gewaltdarstellungen beigemessen wird<sup>27</sup>. In all den verschiedenen Tendenzen, die sich dabei in den Möglichkeiten, aber auch in den Grenzen einer historischen Interpretation abzeichnen, spiegeln sich schließlich auch grundsätzlichere Phänomene, die uns den Umgang der Athener mit der medialen Gewalt nicht zuletzt auch als Ausdruck *eines* Umgangs mit ihren realen Gewalterfahrungen diskutieren lassen.

Bei den Einzelanalysen erscheint es mir wichtig, die Gewalt-Ikonographie immer eingebunden in die gesamte Geschichte der Ikonographie eines Bildthemas zu untersuchen. Denn nur, wenn wir die spezifischen Anforderungen berücksichtigen, die ein Bildthema an die Ikonographie stellt, lassen sich die konkreten ikonographischen Formulierungen als Reaktion auf diese Anforderungen und damit auch als Antworten auf die sich dabei stellenden Schwierigkeiten in der ‚bildsprachlichen‘ Umsetzung verstehen. Und nur vor diesem Hintergrund kann es wiederum gelingen, die Rolle der Gewalt in diesem Prozeß ikonographischer Ausgestaltung zu definieren und die Gründe für die Wahl einer bestimmten Gewalt-Ikonographie aus ihrem konkreten Kontext heraus zu erschließen. Entsprechend werde ich bei den Einzelanalysen die ikonographische Genese der Bilder vor allem als eine Geschichte kontinuierlichen Experimentierens mit den bildsprachlichen und medialen Lösungen diskutieren und die einzelnen ikonographischen Formulierungen

der Gewaltdarstellungen immer wieder in ihrem Potential, aber auch in ihren Kosten und Risiken beleuchten. Eine solch dezidiert ikonographische Analyse, die gewissermaßen den Blick über die Schulter des Vasenmalers bei seiner Gestaltung eines Bildes sucht, steht gegenwärtig schnell im Verdacht, als Selbstzweck betrieben zu werden. Aber in diesem Vorurteil liegt ein problematisches Mißverständnis der aktuellen historischen Forschung zu den Vasenbildern: nicht nur, da sie den historischen Gewinn einer genauen ikonographischen Analyse zu gering schätzt, sondern auch, da sie sie als unverzichtbare Ausgangsbasis für jede weitere historische Auswertung der in den Bildern geführten Diskurse verkennt<sup>28</sup>. Nur dann, wenn wir genau zu verstehen versuchen, wie sich die Bilder in ihrer konkreten Ikonographie konstituieren, in Auseinandersetzung mit den verschiedenen medialen Anforderungen und bildsprachlichen ‚Zwängen‘, kann es gelingen, die ikonographischen Phänomene tatsächlich in ihrer historischen Interpretierbarkeit zu erschließen. In diesem Sinn verstehe ich meine Arbeit auch als Plädoyer für ein neues Bewußtsein einer historisch orientierten Interpretation von Bildern.

Ich werde die Einzelanalysen jeweils so anlegen, daß sie Schritt für Schritt in die Strukturen der medialen Gewalt einführen. Zunächst möchte ich am Beispiel dreier Fallstudien das Funktionieren der Gewalt-Ikonographie in ersten, grundsätzlichen Tendenzen analysieren (Kapitel II). In einer zweiten Runde werden diese Beobachtungen dann in einem weiteren Kontext vergleichbarer Bildthemen überprüft und nochmals schärfer herausgearbeitet, wobei ich hier nun das Funktionieren der medialen Gewalt stärker in seiner Komplexität ausleuchten möchte (Kapitel III). Bei all diesen Einzelanalysen soll jeweils der Blick auf die bildinternen Phänomene beschränkt bleiben, das heißt, Fragen ihrer historischen Interpretation werden auf dieser Stufe bewußt nicht diskutiert, so dringend sie sich uns auch immer wieder stellen werden. Nur, wenn wir zunächst den Blick auf die ikonographischen und medialen Phänomene konzentrieren und sie nicht aufgrund entsprechender Erwartungen seitens der Ereignisgeschichte zu früh in einem historischen Sinn zu interpretieren versuchen, wird es möglich, die Gewaltbilder aus sich heraus als ein zusammenhängendes System medialer Darstellung zu analysieren – und erst als solches sie dann ihrem historischen Kontext gegenüberzustellen. Insofern werde ich mich also im ersten Teil der Einzelanalysen darauf beschränken, Fragen der historischen Interpretation zu markieren, sie aber erst im zweiten Teil der übergreifenden Auswertung weiter verfolgen (Kapitel IV).

Meine Erforschung der attischen Gewaltdarstellungen basiert auf der Sichtung aller betreffenden Bildthemen sowie ihrer ikonographischen



Analyse. Die Argumentationsführung möchte ich jedoch exemplarisch nur an einzelnen Bildthemen vortragen, die mir die Phänomene am besten zu dokumentieren scheinen. Wichtig für die Auswahl der Bildthemen waren eine quantitativ repräsentative Grundlage, ferner eine möglichst eindeutige Bestimmbarkeit ihrer inhaltlichen Bewertung durch den athenischen Betrachter sowie schließlich die Gewährleistung möglichst konstanter inhaltlicher Rahmenbedingungen bei der Gegenüberstellung der einzelnen Bildthemen, um bei der Untersuchung mit möglichst wenig wechselnden unbekannten Faktoren operieren zu müssen. All diese Kriterien werden am ehesten von den Bildthemen der *kriegerischen* Gewalt gewährleistet: den Bildern der hoplitischen Kämpfe mythischer und nicht-mythischer Protagonisten. Eine solche Wahl mag bei einer Untersuchung zur Darstellung von Gewalt zunächst überraschen, da wir, bedingt durch unsere problematisierende Sicht auf die Gewalt und damit auch entsprechende Definition von ‚Gewalt‘ als verurteilenswerte Tat, eher an Darstellungen extremer und negativ bewerteter Gewalttaten denken würden, die bei einer solchen Untersuchung im Zentrum stehen: etwa an die Bilder vom Tod des Priamos und der Gewalttaten gegen die Troianerinnen in den Szenen der Ilioupersis, oder auch den Mord an Troilos durch Achill. Doch so sehr solche Szenen problematischer Gewalttätigkeit unseren heutigen Vorstellungen vom Phänomen der Gewalt näherkommen und wir dabei weniger an die Bilder der Helden, Götter oder Hopliten in ihrem Kampf gegen ihre Gegner denken, so fraglich ist es doch, ob diese Sicht auch den Vorstellungen der Athener von den Darstellungen der Gewalt entsprach.

An dieser Stelle wird wieder das Problem der kulturellen Determination unseres Gewaltverständnisses offensichtlich. Die Frage nach den Darstellungen der Gewalt ist für uns als historisches Phänomen vor allem interessant, um Einblick in die Einstellung der Athener zur Gewalt zu gewinnen. Doch was definierten die Athener als das, was wir mit dem Begriff der ‚Gewalt‘ belegen? Und welche Erfahrungen mit welcher physischen Gewalt bestimmten ihr Denken? Blicken wir auf unseren heutigen alltäglichen Umgang mit dem Begriff der Gewalt (der sich selbstverständlich von der terminologischen Definition von ‚Gewalt‘ unterscheidet<sup>29</sup>), so zeigt sich eine sehr umfassende und vereinheitlichende Definition, die wahrscheinlich in der Geschichte der Kulturen eher einzigartig ist. Wir assoziieren – wie gesagt eher unreflektiert – mit ‚Gewalt‘ zunächst die Vorgänge ungerechter und aggressiver Gewalttätigkeit, in denen sich unsere problemorientierte Sicht gegenüber der Gewalt besonders spiegelt; doch kann dieses Verständnis auch auf die Gewalttätigkeit im Krieg übertragen werden, da wir (mindestens) latent der kriegerischen Gewalt ebenso distanziert gegenüberstehen. Was im Denken unserer Gesellschaft einheitlich unter dem Begriff der Gewalt subsumiert

werden kann, waren für den Athener hingegen stärker getrennte Bereiche. Das eine, die verurteilenswerte Tat wie der Mord im Heiligtum war ein ‚Frevel‘ und ein Zeichen von überheblichem, ungerechtfertigtem Handeln (*hybris*) – das andere, das Töten im Krieg, eine Manifestation von Stärke und Kraft (*bia*)<sup>30</sup>. Beide Situationen, in denen physische Gewalt ausgeübt werden konnte, erfuhren somit eine deutlich differenzierte Bewertung abhängig von den jeweiligen Machtverhältnissen, die über die Rechtfertigung der Gewalttat entschieden. Doch jenseits aller dieser Bewertung: Welche Erfahrungen in der Ausübung und in dem Erleiden physischer Gewalt prägten nun das Denken der Athener vorrangig? Und was war für sie die primäre Grundlage für ihre Auseinandersetzung mit diesen Erfahrungen der Gewalt in der Bilderwelt? Es kann kein Zweifel bestehen, daß dies in einer kriegerisch orientierten Gesellschaft wie der der Athener des 6. und 5. Jh. die Erfahrung der Gewalt im Kampf war<sup>31</sup>. Und so ist es auch gerade dieser Themenbereich der Kämpfe von Kriegen, Helden und Göttern, in dem sich die Athener in ihrer Bilderwelt vor allem die Szenen physischer Gewalt vor Augen führten. Die Bilder der sog. extremen (d.h. gegen unschuldige Opfer verübten) Gewalt stellen dagegen nur eine Randerscheinung im Repertoire der attischen Bilder dar. Vor dem Hintergrund dieser quantitativen Verteilung ist es folglich plausibler, die Darstellung der Gewalt in denjenigen Bildfeldern zu untersuchen, in denen sie die Athener vornehmlich thematisiert haben – und dies ist der Bereich der kriegerischen Gewalt, erweitert durch die Szenen der Kämpfe der Götter und Helden gegen Monster, Verbrecher und Frevler.

Wie sehr die Kampfdarstellungen als repräsentativ angesehen werden können, zeigt sich noch in einem weiteren, vielleicht weniger erwarteten Aspekt. In ihnen finden wir alle Spielarten der Gewalt-Ikonographie versammelt, die die attische Bilderwelt überhaupt aufweist, auch die Bilder der sog. extremen Gewalt. Ganz offensichtlich differenzierten die Athener bei der Darstellung der Gewalt nicht wesentlich zwischen den unterschiedlich bewerteten Themenbereichen. Dieser Befund erleichtert die Analyse der Gewalt-Ikonographie. Denn er erlaubt, das Funktionieren der verschiedenen ikonographischen Spielarten allein an Bildern der kriegerischen Gewalt zu diskutieren, deren Bewertung durch die Athener besser einzuschätzen ist. Bei den Bildern der sogenannten extremen Gewalt erweist sich dies hingegen als schwieriger, da die Reaktion des antiken Betrachters weniger eindeutig zu bestimmen ist (ungeachtet der Tatsache, daß es sich grundsätzlich um eine verurteilenswerte Gewalttat handelt): Aufgrund der Ambivalenz der Szene kann der Betrachter auf sie mit einseitiger Ablehnung entsetzt reagieren, kann sich aber auch an der grenzüberschreitenden Kampfeswut des Helden einseitig faszinieren oder kann auch in einer für unser Verständnis schwer nachvollziehbaren

Ambivalenz auf beide Protagonisten, Aggressor und Opfer, gleichermaßen mit Interesse reagieren, in Bewunderung des starken Helden wie zugleich in anteilnehmendem Entsetzen am Leiden und Sterben des Opfers<sup>32</sup>. Vor dem Hintergrund einer derartigen Offenheit ist das Funktionieren der Gewalt-Ikonographie in solchen Bildern nur bedingt zu analysieren. Im Unterschied hierzu erlauben die Kampfdarstellungen, dieselben Strukturen der Gewalt-Ikonographie zunächst in einer sichereren Versuchsanordnung zu erschließen: Auf der Grundlage ihrer Ergebnisse kann es dann auch gelingen, neu über die Bilder der sogenannten extremen Gewalt zu diskutieren.

Entsprechend werde ich die folgende Besprechung strukturieren: Zuerst werden in den Einzelanalysen (Kapitel II–III) die Bilder der kriegerischen Gewalt in ihrem gesamten Spektrum an thematischen Formulierungen untersucht – und dabei die Verschiedenartigkeit ihrer Konzeption genutzt, um das Funktionieren der Gewalt-Ikonographie unter unterschiedlichen Voraussetzungen auszuloten. Alle anderen Bildthemen sollen hingegen erst im zweiten, auswertenden Teil (Kapitel IV) berücksichtigt werden, soweit sie weitere Einblicke oder grundsätzlichere Einschätzungen für das Funktionieren der medialen Gewalt erlauben.

Ein letztes Wort zur Dokumentation der Bilder: Auch wenn es das Ziel dieses Buches ist, dem Leser einen möglichst weiten Einblick in die Vielfalt der betreffenden Vasenbilder zu vermitteln, so wird es doch angesichts des umfangreichen Bildmaterials nicht möglich sein, alle einschlägigen Bildbefunde in den Anmerkungen aufzulisten, noch, sie in einem ausführlicheren Katalog komplett vorzustellen. Um dennoch das gesamte Bildmaterial zugänglich zu machen, auf dessen Durchsicht die Diskussion in den jeweiligen Kapiteln basiert, werden die Vasenbilder in thematischen Listen am Ende des Buches aufgeführt (Anhang); die Einträge beschränken sich dabei – aus Gründen der Praktikabilität – auf die jeweiligen Nummern im Beazley Archive, über die sich der Leser ausführlichere Bibliographien sowie zumeist auch Abbildungen zu den Vasenbildern erschließen kann.

## **Fragen nach einer angemessenen Terminologie**

Die Überlegungen zur Gewalt-Definition haben gezeigt, daß wir immer wieder mit größeren Divergenzen zwischen unseren Erwartungen und dem Befund der attischen Bilder rechnen müssen. Dieses Problem wird im Folgenden auch die Terminologie betreffen, mit der ich über die attischen Bilder sprechen werde. Hier sind Spannungen nicht zu vermeiden, da nahezu alle unsere Begriffe aus dem Bedeutungsbereich der Gewalt eine ausgeprägte und meist negative Konnotation besitzen, die

ein neutrales Beschreiben der attischen Gewalt-Ikonographie von vornherein unmöglich machen.

Wir haben die Probleme im Fall der ‚Gewalt‘ gerade schon angesprochen: Die Verwendung des Begriffs wird immer mehr assoziieren, als mit Blick auf die attischen Bilder gemeint sein kann. Nicht anders verhält es sich auch bei den Termini, die sich für die Beschreibung der Protagonisten anbieten. Grundsätzlich neutrale Formulierungen wären die des ‚Überlegenen‘ und des ‚Unterliegenden‘ o.ä., während andere Termini wie ‚Aggressor‘, ‚Täter‘, ‚Sieger‘, vor allem aber auch ‚Opfer‘ von vornherein unterschiedliche Parteinahmen implizieren. So ist es bei den Kampfbildern eigentlich zunächst falsch, den unterliegenden Krieger als ‚Opfer‘ zu bezeichnen, solange nicht geklärt ist, daß die Aufmerksamkeit der Athener auch bzw. vor allem ihm galt – was wir mit der Wahl dieses Terminus aber schon aussagen. Doch gehen die Schwierigkeiten noch weiter: Auch die Beschreibungen der Handlungen, der Gewalt-Ausübung wie der Gewalt-Auswirkung, sind keineswegs so neutral, wie dies zu wünschen wäre. ‚Töten‘ ist für uns ein grundsätzlich negativ belasteter Begriff. Ebenso implizieren die unterschiedlichen Umschreibungen des Sterbens verschiedene Einstellungen zu dem Sterbenden. Und wie sollen wir schließlich die verschiedenen Stufen der drastischen Schilderung von Gewalt im Bild sprachlich beschreiben, wenn nicht mit einem Wortschatz und Stil, der das Ausmaß an Aggressivität der Gewalt oder die Dramatik des Leidens nachzuzeichnen sucht, aber eben: wieder gemäß *unseren* Empfindungen.

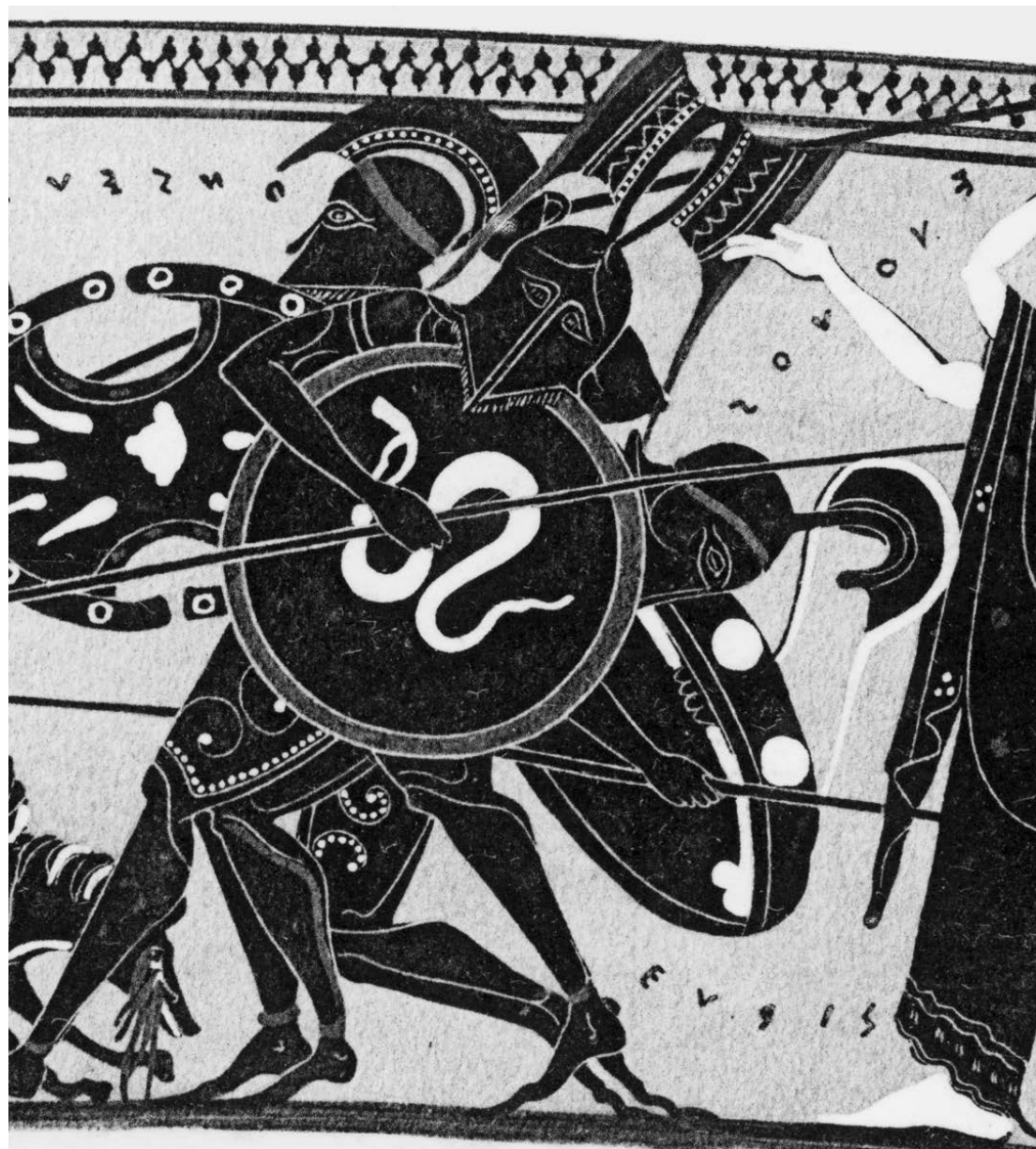
Hier eröffnet sich vielleicht am spürbarsten das Dilemma, das sich bei der Beschäftigung mit Gewaltdarstellungen vergangener und uns fremder Kulturen einstellt. Dieses Dilemma muß deutlich markiert und immer wieder explizit bewußt gemacht werden. Aber wir müssen uns meines Erachtens auch zugleich eingestehen, daß wir es nicht umgehen können. Auch jeder Versuch, mit einer scheinbar neutralen Beschreibung allen terminologischen Klippen auszuweichen und in einer konstruierten Weise weniger belastete Begriffe aufzugreifen, ist keine überzeugende Lösung. Denn sie wird den Bildern historisch gesehen keineswegs gerechter, im Gegenteil, ist den Bildern mit ihren Motiven dargestellter Gewalttätigkeit doch eine emotionale Sprengkraft eigen, die einen Großteil ihrer Wirkung auf den antiken Betrachter ausmachte – und wahrscheinlich auch einen Großteil des Reizes, den der Athener bei ihrer Betrachtung empfand. Diesem Potential mit einer konstruiert und letztlich doch nur scheinbar neutralen Beschreibung zu begegnen, würde der historischen Bedeutung dieser Bilder daher noch weniger gerecht.

Entsprechend werde ich im folgenden, nicht zuletzt auch aus Gründen einer sprachlichen Variatio oder in Ermangelung überzeugender Al-

alternativen, die problematischen Termini wie ‚Gewalt‘, ‚Aggressor‘, ‚Opfer‘, ‚Sieger‘ etc. bei der Besprechung der Bilder verwenden – allerdings unter Betonung, daß sie in einer ihnen eigentlich von unserem heutigen Sprachgebrauch her nicht gewohnten Weise wertneutral gelesen werden sollen. Ansonsten bleibt lediglich das Eingeständnis, daß ich mich beim Beschreiben der Bilder ebenfalls meiner Wahrnehmung und meinem Empfinden nicht ganz entziehen kann – wie überhaupt niemand von uns sich von den uns kulturell anezogenen spontanen Reaktionen auf solche Bilder völlig befreien kann. Aber vielleicht liegt in der kontinuierlichen Wahrnehmung dieser Spannung auch ein besonderer Vorteil: weil sie immer wieder die Andersartigkeit spürbar werden läßt, in der sich uns die mediale Gewalt der attischen Bilderwelt präsentieren wird.

## **II. Extreme Positionen als Einstieg: Monsterhopliten und Helden im Kampf**





Kampf und kriegerische Gewalt finden in den attischen Vasenbildern vielfältige Formulierungen. Schon allein dadurch, daß eine Vielzahl von unterschiedlichen Gegnern aufeinandertreffen – und sich ihr Aufeinandertreffen in verschiedenartigen Kräftekonstellationen und Ergebnissen gestaltet. So zeigen die Bilder Kämpfe zwischen normalen Hoplitensoldaten oder mythischen Helden, zwischen symmetrisch oder asymmetrisch definierten Gegnern, Einzelkämpfe oder mehrszenige Schlachten, Kämpfe mit offenem Ausgang oder entschiedenem Sieg, Kämpfe von unterschiedlicher Brisanz und unterschiedlicher Kraftentladung. Und sie zeigen dieses Spektrum an Darstellungsoptionen kriegerischer Gewalt zugleich in einer Vielfalt an ikonographischen Formulierungen: mit verschiedensten Motiven des Tötens und des Sterbens, der Drohung und der Angst, der Aggression und des Schmerzes, der Überlegenheit und der Ohnmacht.

Die Weite des sich hier eröffnenden Spektrums an Darstellungsoptionen macht es ratsam, sich ihm zunächst exemplarisch zu nähern, um auf einem überschaubaren Feld erste Einblicke in das grundsätzliche Funktionieren der Darstellung kriegerischer Gewalt zu erschließen. Als Einstieg wähle ich die Gegenüberstellung dreier Fallstudien: den Kampf des Herakles gegen Kyknos, den des Helden gegen Geryoneus und schließlich den Kampf der Helden vor Troia. Jede dieser Fallstudien beleuchtet immer wieder andere Aspekte in der Darstellung der Gewalt, sei es im Zusammenspiel der Ikonographie von Sieger und Opfer, sei es in der Ikonographie des Sterbens oder der des Todes, sei es in der diachronen Entwicklung der Ikonographie der Gewalt. Bedürfnisse und Interessen gegenüber der Darstellung des Kampfes, aber auch Zwänge und Schwierigkeiten in der ikonographischen Ausformulierung erschließen sich dabei Schritt für Schritt. Der eigentliche Reiz der Gegenüberstellung liegt jedoch im Spannungsverhältnis, in dem die drei Bildthemen jeweils zueinander stehen. Entweder entsprechen sie sich in ihrer inhaltlichen Ausrichtung, zeigen aber ikonographische Divergenzen (Kyknos vs. Geryoneus), oder aber sie weisen identische ikonographische Optionen auf, wählen aber divergente inhaltliche Ausrichtungen (Herakleskämpfe vs. troianische Kämpfe). Dieses Dreieck an gleichzeitiger Konvergenz wie Divergenz bildet eine interessante Versuchsanordnung: Sie erlaubt es uns, durch den wechselseitigen Vergleich die jeweiligen Beobachtungen im Funktionieren der Bilder zugleich auf ihre themenübergreifende Gültigkeit zu überprüfen – und so einen ersten Einblick in die grundsätzlichen Strukturen der Gewalt-Ikonographie zu erhalten.



# Variationen um das Sterben eines Kriegers: Der Kampf zwischen Herakles und Kyknos



## Verwirrende Heterogenität: Das Problem der griechischen Gewaltdarstellungen

Es passiert nicht oft, daß ein griechischer Held seinen Gegner mit einem Stein erschlägt – zumindest nicht in der Bildkunst<sup>1</sup>. Ist doch der Stein eine Waffe, die konträr zum Charakter des Helden steht: Er ist die Waffe der wild und primitiv kämpfenden Wesen der ungezügelten Natur, der Kentauren sowie des Minotauros; und er ist die Waffe des unterliegenden Kriegers, der sich nach dem Verlust seiner Hoplitenwaffen mit ihm als letzte Waffe vergeblich zu wehren sucht<sup>2</sup>. Daß aber Herakles seinen Gegner Kyknos, einen gewaltigen Krieger und Sohn des Ares, brutal mit einem Stein erschlägt, wie dies ein Vasenmaler der Leagros-Gruppe auf einer Hydria in München<sup>3</sup> (um 520–500, Abb. 11) dargestellt hat: dies muß schon den antiken Betrachter irritiert haben. Bei aller Irritation ist die Botschaft freilich klar. Gemeint ist hier ein außergewöhnlicher Kampf, der bis ans Äußerste der Kräfte geht und extreme Gewalt und Aggressivität erfordert. Die aufsehenerregende Ikonographie verweist somit auf einen aufsehenerregenden Kampf.

Unter den verschiedenen mythischen Kampfthemen, die auf den attischen Vasenbildern erscheinen, nimmt die Auseinandersetzung zwischen Herakles und Kyknos offensichtlich eine Sonderstellung ein. Bietet sich hier doch für die Ikonographie der kriegerischen Gewalt ein gesteigertes Potential für brutale Ausformulierungen – konsequenterweise, denn es ist ein Kampf von besonderer Brisanz, in dem zwei Kontrahenten von extremer Kampfesgewalt aufeinandertreffen: mit Herakles ein außergewöhnlicher Held von wilder Stärke, mit Kyknos hingegen ein furchtbarer Superhoplit, zugleich Sohn des Ares und grausamer Frevler<sup>4</sup>. Geballte Kraft und wilde Kampfeswut prallen hier aufs heftigste zusammen – und entladen sich schließlich im gewaltigen Sieg des Herakles über Kyknos. Die Lösung, die der Vasenmaler der Münchner Hydria gewählt hat, um die besondere Anspannung dieses Kampfes und dann die ebenso bezeichnende Ohnmacht des Kyknos zu veranschaulichen, ist



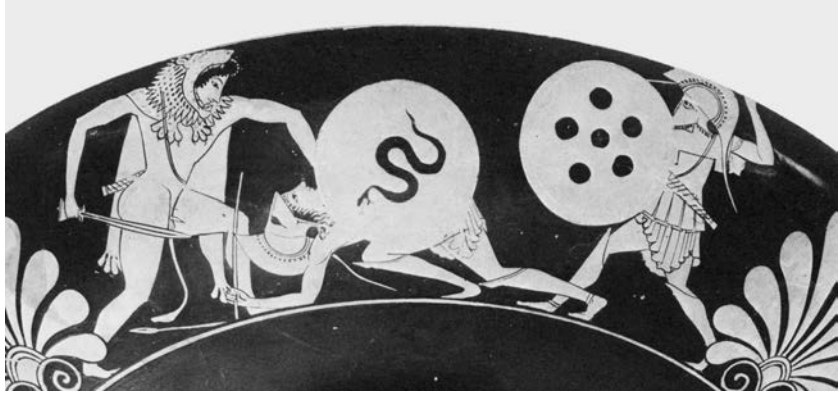
Abb. 11  
Herakles erschlägt  
Kyknos. Attische Hydria  
der Leagros-Gruppe,  
München, Antikensmlg.,  
um 520–500

zwar singulär, aber von der Tendenz her symptomatisch. Andere Vasenmaler derselben Zeit wählten andere, ebenso ungewöhnliche Lösungen: So läßt etwa der Euergides-Maler auf einer Schale in Toledo<sup>5</sup> (um 520–500, Abb. 12) Herakles den Hopliten kopfüber zu Boden drücken, so daß dieser hilflos dem letzten tödlichen Schwerthieb ausgeliefert ist<sup>6</sup>. Auch hier erscheint für die Kyknos-Episode eine außergewöhnliche Kampf-Ikonographie, die den antiken Betrachter aufsehen lassen mochte.

Die gesteigerte Affinität zu gewaltvollen Darstellungen macht die Erzählung vom Kampf zwischen Herakles und Kyknos zu einem geeigneten Fallbeispiel für den Anfang unserer Betrachtungen, lenkt sie doch gleich den Blick an die äußeren Ränder im Spektrum der damaligen Gewalt-Ikonographie und läßt die möglichen bzw. gesuchten Optionen extremer Steigerung von Gewalt erkennen. In diesem Sinn sollen die Kyknos-Bilder genutzt werden: um in einem ersten Schritt die grundsätzlichen Spielarten in der Gewaltdarstellung zu analysieren.

Hinzu kommt ein zweiter Aspekt, der dieses Bildthema als einleitendes Fallbeispiel ebenfalls geeignet macht. Denn es ist nicht nur ein Kampf voll extremer Aggression, sondern zugleich auch ein Kampf von klarer Erwartung und Bewertung seitens des antiken Betrachters. Er endet so, wie er zu enden hat – mit der Überwindung und dem Tod des Kyknos; der Monsterhoplit findet seine verdiente Strafe und der Held erstrahlt im Glanz seines gewaltigen Sieges. Die klare Parteinahme des Betrachters für Herakles sichert hier eine grundsätzlich positive Bewertung der dargestellten Gewalttat. Leiden und Sterben des Opfers verweisen mehr

Abb. 12  
Herakles bezwingt  
Kyknos. Attische Schale  
des Euergides-Malers,  
Toledo, Mus. of Art,  
um 520–500



oder minder direkt auf die Stärke und den Ruhm des Helden und zielen kaum darauf, eine Anteilnahme des Betrachters am Schicksal des Hopliten zu initiieren. Wir haben hier somit einen Fall einfacherer Instrumentalisierung von medialer Gewalt vor uns: Sie dient ausschließlich der eindrucksvollen Feier des heldenhaften Siegers, ohne die Gewalttat problematisieren zu wollen; ambivalentes oder gar konterkarierendes Potential kommt der hier dargestellten Gewalt nicht zu. Auch darin erlauben die Kyknos-Bilder eine Analyse unter klareren Rahmenbedingungen, als es für die größere Zahl der attischen Gewaltdarstellungen zutrifft. Die Ikonographie des Kyknos-Kampfes avanciert somit zum wichtigen Ausgangs- und Vergleichspunkt für unsere weiteren Betrachtungen.

Der Kampf zwischen Herakles und Kyknos erfreute sich in der Zeit des 6. und frühen 5. Jh. außerordentlicher Beliebtheit<sup>7</sup>, um die 130 Vasenbilder sind überliefert. Grund dafür war zweifelsohne die spezifische Konstellation, Herakles – anstatt im gewohnten Kampf gegen exotische Monster – hier nun als zentralen Protagonisten im Hoplitenkampf auftreten lassen zu können. Und zwar in einer Kampf-Ikonographie, die (im Unterschied zu anderen Hoplitenkämpfen des Helden wie der Amazonomachie oder Geryonomachie) den normalen Hoplitenkämpfen am nächsten kam: da der Gegner als Musterbild des ‚normalen‘ Hopliten erschien, wodurch die Kompatibilität dieser Szene mit den ‚normalen‘ anonymen Kampfbildern am stärksten gegeben war<sup>8</sup>. Im Zuge des generellen Interesses an der Hopliten- bzw. Kampfhematik gewannen somit auch die Kyknos-Bilder besondere Aufmerksamkeit.

Betrachtet man die Bilder vom Kampf zwischen Herakles und Kyknos, so fällt die Heterogenität ihrer Ikonographie auf. Eine Heterogenität, die bei vergleichbaren Bildthemen wie etwa dem Kampf gegen Geryoneus nicht in dieser Weise gegeben ist. Die Forschung ist nicht müde ge-

worden, diese Heterogenität aus einer direkten Abhängigkeit der Bildversionen von verschiedenen literarischen Werken zu erklären<sup>9</sup>: Vor allem die Behandlung der Erzählung im pseudo-hesiodischen Kleinepos „Aspis“ sowie im verlorenen Gedicht „Kyknos“ des Stesichoros werden immer wieder als Vorlagen für die ikonographischen Fassungen auf den Vasenbildern verantwortlich gemacht<sup>10</sup>. Die Divergenz der literarischen Fassungen erwirke dabei die Heterogenität der Ikonographie.

Ein solcher Ansatz der Bildinterpretation ist freilich schon aus grundsätzlichen Überlegungen problematisch<sup>11</sup>. Denn er erkennt die eigengesetzlichen Strukturen im Funktionieren der Bilder und postuliert dort Abhängigkeit als selbstverständliche Prämisse, wo die gravierenden Unterschiede schon allein in den Rahmenbedingungen beider Medien, Text und Bild, zu grundsätzlich verschiedenen Wegen der Darstellung zwingen. Abgesehen von dieser methodischen Problematik ist mit diesem Ansatz letztlich auch nichts gewonnen, verschleiert der Verweis auf literarische Vorlagen doch nur die wesentliche Frage zum Verständnis der Bilder: warum nämlich in einem Bild bestimmte narrative Elemente aufgegriffen werden<sup>12</sup>?

Für das Verständnis der Kyknos-Bilder und ihrer ikonographischen Heterogenität führt also die Suche nach den angeblich verantwortlichen literarischen Vorlagen nicht weiter. Aber noch mehr: Sie verleitet zudem zu einer falschen Einschätzung der ikonographischen Eigenheiten dieser Bilder und lenkte somit ihre Diskussion in weniger effektive Bahnen<sup>13</sup>. Denn die ikonographische Heterogenität der Kyknos-Bilder erweist sich als spezifischer Ausdruck eines bildsprachlichen Problems: nämlich den besonderen Charakter dieses außergewöhnlichen Kampfes angemessen zu formulieren. Genau genommen betrifft die von der Forschung diskutierte Heterogenität weniger die Ausgestaltung der zentralen Szene, des Kampfes zwischen Herakles und Kyknos, sondern vielmehr die weitere Anreicherung der Szene mit zusätzlichem Personal. Hier können – wie exemplarisch eine Bauchamphora des Malers von Berlin 1686 und eine Schale des Oltos<sup>14</sup>, beide in London, illustrieren (Abb. 13. 14) – verschiedene Figuren auftreten: vor allem Athena und Ares, die jeweils für ihre Schützlinge Partei ergreifen und zum Teil direkt in den Kampf eintreten; ferner Zeus, der erregt gestikulierend zwischen die Kontrahenten treten kann, um sie zu trennen; weiterhin eine oder zwei weibliche Gestalten, die als die Mütter der Kontrahenten, Alkmene und Pelopeia, gedeutet werden; darüber hinaus die Wagenlenker mit den Gespannen der Helden (Abb. 28) sowie schließlich vereinzelt noch weitere Götter und Bürger.

Auch wenn für das Auftreten dieser verschiedenen Personen Parallelen in der literarischen Behandlung der Erzählung zu finden sind, ihr Auftreten ist vorrangig aus den ikonographischen Möglichkeiten der

Abb. 13  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Bauchamphora des  
Malers von Berlin 1686,  
London, British Mus.,  
um 550–540



Abb. 14  
Herakles bezwingt Kyk-  
nos. Attische Schale des  
Oltos, London, British  
Mus., um 520–500



gleichzeitigen Kampf-Ikonographie zu deuten. Denn die verschiedenen personellen Konstellationen entsprechen geläufigen ikonographischen Schemata, wie sie sich häufig bei den Hoplitenkämpfen finden lassen<sup>15</sup>. Die Vasenmaler haben diese Schemata für die Kyknos-Bilder aufgegriffen und sie schlichtweg nur mit denjenigen Figuren besetzt, die die Erzählung vom Kyknos-Kampf zur Verfügung stellte: Athena und Ares an die Stelle der sekundären Gefährten in den anonymen Monomachien, Zeus an die Stelle des Schiedsrichters, die mythischen Mütter an die Stelle der die anonymen Kampfgeschehen rahmenden Frauengestalten



und so weiter. Dabei mögen die Vasenmaler bei der konkreten personellen Ausstattung durchaus auch gezielt auf das Repertoire zurückgegriffen haben, das ihnen aus den literarischen Fassungen geläufig war (wobei es letztlich auch nicht viel Phantasie bedurfte, gerade auf dieses Repertoire zu kommen: gibt es doch kaum andere mythische Figuren, die für diese Szene näher gelegen hätten, als Athena, Ares, Zeus und die Mütter der Helden). Aber wie auch immer die Vasenmaler zu den dargestellten Figuren fanden: Die Wahl der einen oder der anderen Bildversion mit dem jeweiligen personellen Beiwerk resultierte primär aus dem Interesse an der grundsätzlich ikonographischen Ausgestaltung der Kampfszene – und nicht aus der Orientierung an der einen oder anderen literarischen Vorlage.

Denn daß die Vasenmaler dieser personellen Anreicherung der Kampfszene bedurften, liegt letztlich auf der Hand – wenn man sich die Anforderungen des Bildthemas an die Ikonographie vergegenwärtigt. Wir hatten am Anfang gesehen, wie sich manche Vasenmaler bemühten, durch eine außergewöhnliche Ikonographie brutalen Kampfgeschehens auf den aufsehererregenden Charakter dieses mythischen Kampfes zu verweisen. Doch war dies eine Lösung, die schnell an ihre Grenzen stieß – und zudem auch nicht zu jeder Zeit aufgegriffen wurde. Betrachtet man generell die griechischen Kampf- und überhaupt Gewaltdarstellungen, so fällt das verhaltene und stark reglementierte Repertoire an schockierenden Darstellungen brutaler Gewalt auf. Waffen stoßen in die Körper, aus Wunden strömt Blut, Körper sinken kraftlos zusammen, Augen brechen und der Mund erscheint stöhnend geöffnet – aber mehr passiert letztlich im Horizont der archaischen und klassischen Bilderwelt Athens bezeichnenderweise nicht. Darstellungen klaffender Wunden und zeretzter Körper, abgeschlagener Körperteile oder Szenen grausamen Niedermetzels der Opfer, wie sie andere Kulturen in ihrem medialen Umgang mit der Gewalt durchaus aufgreifen konnten, finden sich zumindest in der griechischen Bildkunst nicht<sup>16</sup>. Das bedeutet, daß in dieser Richtung die Grenzen der Gewalt-Ikonographie schnell erreicht waren, so daß über entsprechende brutale Gewaltmotive kaum ausreichend Spielraum zur distinktiven Charakterisierung eines besonders gewaltvoll geführten Kampfes zu gewinnen war. Dazu kommt, daß nicht alle Vasenmaler zu allen Zeiten die überhaupt gegebenen Optionen extremerer Gewalt wählten. Die Beispiele brutaler Kyknos-Szenen, die wir am Anfang kennengelernt haben (Abb. 11. 12), stammen bezeichnenderweise alle aus der Zeit des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh., einer Zeit also, die, wie wir noch sehen werden, eine besondere Affinität zu einer pathetisierten Gewalt-Ikonographie aufweist. In anderen Epochen geschah das hingegen nicht – und hier entstand für die Vasenmaler um so mehr ein Problem, wollten sie die Außergewöhnlichkeit des Kyknos-Kampfes durch

eine klare Absetzung von den anderen Darstellungen der Hoplitenkämpfe veranschaulichen.

Der Ausweg, der sich hierbei bot, lag nahe: Wenn die Darstellung des eigentlichen Kampfgeschehens nur bedingt Spielraum zur Formulierung eines aufsehenerregenden Kampfes eröffnete, dann mußten sich die Vasenmaler eines entsprechend kommentierenden Beiwerkes bedienen, das das Aufregende und Außergewöhnliche des Kampfes um so unmißverständlicher betonte. Die Erweiterung der Szene durch zusätzliches Personal war hierfür der beste und letztlich auch einzige Weg. Und diesen haben die Vasenmaler im Fall der Kyknos-Bilder konsequent beschritten, indem sie die verschiedenen geläufigen Optionen zur personellen Bereicherung von Kampfszenen aufgriffen und in einer ungewöhnlichen Dichte kombinierten. So wählten sie etwa die Figur des Schiedsrichters, der mit seinem Dazwischentreten und aufgeregtem Gestikulieren die Kampfszene pathetisch deutlich anreichern konnte. Ähnlich emotional aufladend war das Motiv der weiblichen Gestalten an den Seiten. Mit ihren Gesten der Erregung und des Bittflehens – als Reaktion auf das Geschehen in der Bildmitte – verwiesen sie auf die bedrohliche Dimension des Kampfes um Leben und Tod. Und die ihren Schützlingen zu Hilfe eilenden Götter unterstrichen ihrerseits ebenso eindrucksvoll die Bedrohlichkeit des aufgeheizten Kampfes, standen sie doch den beiden Kontrahenten nicht nur zur Seite, sondern stürzten sich gleichfalls in das Kampfgeschehen, nicht selten gar gegeneinander streitend. Gerade dies, das Aufeinanderprallen der kämpfenden Götter sowie das aufgeregte Dazwischentreten des Zeus, ließen die Kyknos-Bilder zu Szenen eines aufsehenerregenden und ungewöhnlichen Kampfes avancieren.

Kein Wunder also, daß die Vasenmaler, bedingt durch das Problem, den außerordentlichen Charakter dieses mythischen Kampfes überzeugend und eindrucksvoll formulieren zu müssen, häufiger als in anderen Kampfdarstellungen derartige pathetisierende Bildmotive aufgriffen – und ebenso häufiger als sonst diese auch miteinander kombinierten. Da den verschiedenen Optionen jedoch mehr oder minder ein vergleichbares Potential pathetisierender Kommentierung inne war, konnte es zu einer Vielzahl möglicher Kombinationen kommen. Und die Austauschbarkeit der einzelnen Bildmotive sowie das flexible Experimentieren der Vasenmaler bei der Konzeption der Kyknos-Bilder führten zu einem bunten Nebeneinander verschiedenster Bildversionen. Die Heterogenität der Kyknos-Darstellungen erklärt sich somit plausibel aus den spezifischen bildimmanenten Anforderungen, die sich den Vasenmalern bei diesem Bildthema stellten. Nicht die literarischen Vorlagen, sondern die Anforderungen des bildlichen Mediums bedingten also die heterogene Ikonographie der Kyknos-Bilder.

Unsere Diskussion über die Heterogenität der Kyknos-Bilder eröffnet einen ersten, grundlegenden Einblick in das Funktionieren der griechischen Gewaltdarstellungen. Die Vasenmaler bedienen sich zweier Strategien, um Gewalt anschaulich zu inszenieren: zum einen der Darstellung der eigentlichen Gewaltausübung, der Aggression des Siegers und dem Unterliegen seines Gegners; sowie zum anderen der Darstellung emotionaler Reaktionen seitens weiterer, zuschauender oder eingreifender Figuren. So sehr uns die Kombination dieser beiden Strategien aus späteren Bildern der Gewalt vertraut ist, im Horizont der antiken Bildkulturen war sie neu. Die Gewaltdarstellungen etwa der ägyptischen oder der assyrischen Kultur konzentrieren sich allein auf die Inszenierung der Gewalttat<sup>17</sup>; und auch die früheren griechischen Kampfdarstellungen der geometrischen und z.T. auch noch der orientalisierenden Zeit kennen nur die eine Strategie unmittelbarer Gewaltdarstellung<sup>18</sup>. Die Verwendung emotionaler Reaktionen zuschauender Figuren, als kommentierender und pathetisierender Spiegel der Gewalt, erweist sich somit erst als eine ‚Entdeckung‘ der griechisch-archaischen, vielleicht sogar auch speziell der attisch-archaischen Gewaltdarstellungen. Hier eröffnete sich ein neuer und zukunftsweisender Horizont, fortan komplexer und letztlich auch wirkungsvoller im Bild über Gewalt sprechen zu können.

Für unsere Frage nach den Grundstrukturen der attisch-archaischen Gewaltdarstellungen bedeutet dies, daß es vor allem das Zusammenspiel dieser beiden Strategien ist, das es zu untersuchen gilt. In diesem Sinn möchte ich im folgenden die Bilder vom Kampf zwischen Herakles und Kyknos diskutieren: Welche Wege wählen die Vasenmaler im einzelnen, um den Kampf in seiner aufsehenerregenden Gewalttätigkeit zu formulieren? Der Blick richtet sich dabei einerseits auf die konkreten Ausprägungen der beiden Strategien, die Formulierung der Gewalttätigkeit des Kampfes und die Verwendung pathetisierender Zusatzfiguren, sowie andererseits auch die konkreten Strukturen ihrer Kombinationsmöglichkeiten. Wie die schon betrachteten Bilder gezeigt haben, können im einzelnen die beiden Strategien sehr unterschiedlich akzentuiert erscheinen. Die Wahl der verschiedenen Optionen ist dabei, wie wir gleich sehen werden, vor allem ein chronologisches Phänomen. Entsprechend wähle ich für unsere Betrachtung eine diachrone Perspektive: Die Geschichte der Kyknos-Bilder erweist sich somit zugleich als Beispiel für die Problemgeschichte der archaischen Gewaltdarstellung.



## Das 2. Viertel des 6. Jh.: Gewalt zwischen expliziter Ausübung und expliziter Auswirkung

Die ältesten Bilder vom Kampf zwischen Herakles und Kyknos lassen an Deutlichkeit nichts vermissen: Klar zeigen sie das Unterliegen und Sterben des Hopliten. Dabei greifen die Vasenmaler zwei Darstellungsoptionen auf, um die Gewalttätigkeit des Kampfes zu veranschaulichen.

Die erste, im ganzen aber offensichtlich seltener gewählte Option zeigt das Innenbild einer Sianaschale aus dem Umkreis des C-Malers in Basel<sup>19</sup> (um 560, Abb. 15). Die beiden Kontrahenten stürmen gegeneinander an, jedoch ist der Kampf schon entschieden: Als Ausdruck seiner Überlegenheit packt Herakles den Hopliten an dessen Helmbusch, um dessen Bewegungen zu kontrollieren, und stößt ihm sein Schwert in die Brust. Das Motiv der expliziten Gewalt wird dabei gezielt in Szene gesetzt. Mehr oder minder in der Mitte des Bildfeldes, dort, wohin der Blick des Betrachters automatisch gelenkt wird, im Raum zwischen den aufeinanderprallenden und sich teils überschneidenden Körpern, erscheint das Schwert des Herakles: Vom Schild des Kyknos zunächst verdeckt, stößt es plötzlich hervor und bohrt sich in den Körper des Hopliten; hervorspritzendes Blut verweist zusätzlich auf das Schlagen der Wunde. Hier ist es also die drastische Darstellung expliziter Gewalt, über die die Gewaltszene formuliert wird – bzw. genauer gesagt: die Darstellung expliziter Gewalt-Ausübung. Denn in der Ikonographie des Opfers weist, mit Ausnahme des Blutes, nichts auf dessen Verwundetsein und Sterben.

Abb. 15  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Sianaschale aus dem Um-  
kreis des C-Malers, Basel,  
Antikenmus. und Smlg.  
Ludwig, um 560





Abb. 16  
Herakles bezwingt  
Kyknos. Attische Bauch-  
amphora des Malers  
von London B 76, Tarent,  
Mus. Archeologico  
Nazionale, um 570–560

Die zweite Option, die die Vasenmaler des 2. Viertels des 6. Jh. aufgriffen, setzt genau hier an: bei der betonten Darstellung des Unterliegens und Sterbens auf seiten des Opfers. Eine Bauchamphora des Malers von London B 76 in Tarent<sup>20</sup> (um 570/60, Abb. 16) mag hierfür als Beispiel dienen: Herakles steht in weitem Ausfallschritt vor Kyknos, packt dessen Schild und führt sein Schwert gegen dessen Brust, ohne damit aber zuzustoßen. Sein Gegner dagegen ist schon in die Knie gesunken, der Körper kippt nach hinten, der Kopf ist abgewandt, Gegenwehr geht von Kyknos nicht mehr aus: Kraftlos ist die Rechte mit der Lanze gesenkt, mit dem Schild stützt er sich im Rücken auf – und präsentiert sich so seinem Bezwinger bar jeden Schutzes. Entkräftetes Niedersinken und Verzicht auf alle Gegenwehr definieren hier die Ikonographie des sterbenden Opfers. Anders als auf der Sianaschale ist es hier nun gerade die explizite Gewalt-Auswirkung, über die der Vasenmaler die Gewaltszene anschaulich zu formulieren sucht.

Zwischen diesen beiden Optionen pendeln sich alle frühen Bilder der Kyknos-Episode ein, zumeist unter Betonung der Gewalt-Auswirkung, allerdings nicht immer in derselben Drastik wie auf der Amphora in Tarent ausgereizt<sup>21</sup>. Inwieweit beide Optionen, explizite Gewalt-Ausübung und explizite Gewalt-Auswirkung, auch kombiniert vorgetragen wurden – wie dies etwa bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen möglich war<sup>22</sup> –, bleibt bislang unklar, da die frühen Kyknos-Bilder oftmals zu fragmentarisch überliefert sind<sup>23</sup>.

Alles in allem akzentuieren die frühen Bilder also die ikonographischen Möglichkeiten direkter und drastischer Gewaltdarstellung. Dabei begnügt man sich aber zumeist mit einer einseitigen Inszenierung, indem man den Sieger tötend oder das Opfer sterbend bzw.

Abb. 17  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attischer  
Teller des Lydos (oder  
seines Umkreises), Athen,  
Nationalmus.,  
um 560–550



unterliegend darstellt. Zusätzliche kommentierende Figuren, als die zweite Grundstrategie in der Schilderung von Gewaltszenen, traten bei den bislang betrachteten Bildern entweder nicht auf (so auf der Siana-schale in Basel) oder aber nur in marginalisierter Form (so auf der Amphora in Tarent mit den beiden leicht erregt gestikulierenden Frauen).

Doch die Erweiterung des personellen Rahmens läßt nicht lange auf sich warten. Zu den frühesten Beispielen (wenn nicht gar den ersten überhaupt) zählen mehrere Vasenbilder des Lydos bzw. seiner Werkstatt, von denen die ältesten nicht viel später als die eben betrachteten Vasen entstanden sein werden. Auf einem fragmentarisch überlieferten Teller des Lydos oder seines Umkreises von der Athener Akropolis<sup>24</sup> (um 560/50, Abb. 17) erscheint gleich ein umfangreiches Repertoire an Figuren aufgeboten: hinter ihren Schützlingen Athena und Ares, zwischen ihnen Zeus und schließlich hinter Kyknos bzw. Ares eine weibliche Figur, eventuell die Mutter des Hopliten. Die Ikonographie der Szene läßt sich aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes nur ansatzweise rekonstruieren: Ares scheint als in den Kampf eingreifend dargestellt gewesen zu sein, während Athena vergleichsweise ruhig hinter Herakles steht; Zeus erscheint in weitem Schritt nach rechts auf Herakles zu ausschreitend, ob erregt gestikulierend oder gar eingreifend, bleibt unklar. In ähnlicher Weise ist die Szene auf einer ebenfalls fragmentarisch überlieferten Amphora aus

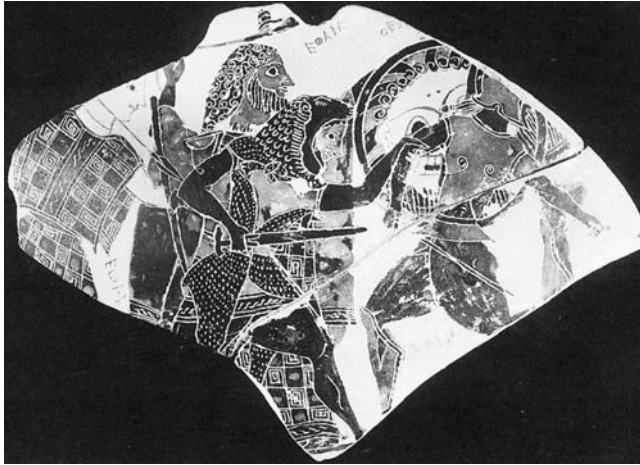


Abb. 18  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Fragment  
einer attischen Amphora  
aus dem Umkreis des  
Lydos, Cortona, Biblio-  
teca Comunale,  
um 560–550

dem Umkreis des Lydos in Cortona<sup>25</sup> (um 560/50, Abb. 18) dargestellt: Erhalten sind hier, neben Herakles und Kyknos, die beiden in den Kampf eingreifenden Götter Athena und Ares sowie der erregt gestikulierende Zeus<sup>26</sup>.

Die Einbindung der Kampfszene in einen weiteren personellen Rahmen und damit zugleich ihre pathetische Untermalung bilden also schon Phänomene der frühen Kyknos-Bilder. Interessanterweise werden sie hier aber häufig mit einer ebenfalls starken Gewalt-Ikonographie kombiniert. Auf dem Teller in Athen (Abb. 17) bricht Kyknos nach hinten in die Knie, seinen Schild hält er hoffnungslos weit nach hinten gestreckt; auch wenn die weitere ikonographische Ausgestaltung unklar bleibt – es kann keine für Kyknos glückliche gewesen sein. Ähnlich verzweiflungsvoll präsentiert die Amphora in Cortona (Abb. 18) das Schicksal des Hopliten: Herakles hat Kyknos am rechten Arm gepackt und zielt mit seinem Schwert gegen ihn, während dieser kraftlos nach hinten kippt, den Kopf abgewandt, die Lanze gesenkt, hilflos seinem Bezwinger ausgeliefert. Das heißt: Die personelle Hinterfütterung der Kampfszene scheint in der Phase der frühen Kyknos-Bilder nur als eine zusätzliche Möglichkeit genutzt worden zu sein, um den aufsehenerregenden und außergewöhnlichen Charakter der Kampfszene noch eindrucksvoller zu formulieren; sie scheint aber noch nicht als Alternative für die drastische Formulierung der Gewaltszene gewählt worden zu sein. Dies sollte sich jedoch bei den Bildern der folgenden Jahrzehnte ändern.

### Das 3. Viertel des 6. Jh.: Dämpfung der Drastik

Während die Vasenmaler der frühen Kyknos-Bilder also sehr eindeutig auf eine drastische Gewalt-Ikonographie setzten und das Unterliegen und Sterben des Kyknos betont inszenierten, scheinen in den folgenden Jahrzehnten von ca. 550 bis 530/25 die Vasenmaler leisere Töne angeschlagen zu haben. Sie griffen die im Umkreis des Lydos etablierte Ikonographie des erweiterten personellen Rahmens auf und tradierten sie weiter; für das eigentliche Kampfgeschehen zwischen Herakles und Kyknos suchten sie aber eine gemäßigte Ikonographie.

Bezeichnend für die neue Darstellung des Kampfgeschehens ist die weitere räumliche Trennung der Kontrahenten: Sie betont mehr den Aspekt des bedrohlichen Näherns bei Herakles sowie den des Geschlagenseins und Zurückweichens bei Kyknos. Auf einer Bauchamphora des Malers von Berlin 1686 in London<sup>27</sup> (um 550/40, Abb. 13) erscheinen die beiden Gegner weit auseinandergezogen, optisch getrennt von dem zwischen sie tretenden Zeus, dem nun im Vergleich zu den eben betrachteten früheren Bildern konsequenterweise mehr Raum zukommt. Herakles zieht sein Schwert aus der Scheide und nähert sich bedrohlich mit entschlossenem Schritt, während Kyknos sich abwendet und zurückweicht, jedoch Schild und Lanze noch gegen den Angreifer richtet; sein labiler Stand mit den leicht eingeknickten Knien kündigt freilich von seinem Unterliegen – eine im Vergleich zu seinem ikonographischen Schicksal auf den frühen Bildern recht gnädige Darstellung. Ähnlich hat etwa der Taleides-Maler die Szene auf einer Lekythos im New Yorker Kunsthandel<sup>28</sup> (um 540/30, Abb. 19) konzipiert: Er läßt Herakles mit weitem Schritt und angelegter Lanze gegen Kyknos stürmen, während sich der in die Knie gegangene Hoplit mit Lanze und Schild gegen den

Abb. 19  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Lekythos des Taleides-  
Malers, New York, Kunst-  
handel, um 540–530





Angreifer wendet. Bei beiden Vasenbildern, sowie ihnen ikonographisch nahestehenden Beispielen<sup>29</sup>, werden ganz offensichtlich die Motive der expliziten Gewalt-Ausübung wie auch die der expliziten Gewalt-Auswirkung gemieden: Die Waffen des Siegers bohren sich nicht mehr in den Körper des Gegners, und dieser erscheint nicht mehr in der Ikonographie des kraftlos zu Boden stürzenden Sterbenden. Akzentuiert wird hier nun vielmehr der Moment des bedrohlichen Angriffs, dessen Kraft und Stärke im Motiv des unterlegen in die Knie sinkenden Gegners formuliert wird.

Konsequenterweise gewinnt hier nun die Strategie der kommentierenden Figuren an Wirkungskraft. Auf den beiden betrachteten Vasenbildern erscheint Zeus im Zentrum des Bildes, in weitem Schritt herbeieilend und mit hoch erhobenen Händen erregt gestikulierend. Genau dort, wo zuvor das Kampfgeschehen kulminierte und die Waffe in den Körper des Opfer stieß bzw. bedrohlich dicht auf ihn zielte, da erscheint nun gewissermaßen ein pathetisierendes Ersatzmotiv: Die Aufregung im Auftreten des Göttervaters verweist auf die besondere Dramatik und Gefährlichkeit des Kampfes, die über die zurückgenommene Ikonographie des Kampfgeschehens nicht mehr anschaulich vermittelt werden kann.

Das Auftreten des Zeus hat in der Forschung manche (unnötige, aber für unsere Fragen instruktive) Irritation bewirkt, da in den literarischen Versionen ein Eingreifen des Zeus beim Kampf zwischen Herakles und Kyknos nicht erwähnt wird. Erst als es nach dem Tod des Kyknos zum Kampf zwischen Herakles und dem Kriegsgott selbst kommt, ein Kampf von noch furchtbarer Dimension, der auf göttlichen Rat hin bzw. durch göttliches Eingreifen abgebrochen werden muß, ist ein Intervenieren des Göttervaters überliefert (freilich auch erst in späteren Quellen)<sup>30</sup>. Aus der Sicht der literarischen Behandlung des Themas dürfte Zeus demnach nur bei Darstellungen des Kampfes zwischen Herakles und Ares erscheinen, was er auch tut<sup>31</sup>, – nicht aber bei Herakles und Kyknos, was er trotzdem tut, und zwar deutlich häufiger. Hier zeigt sich wieder anschaulich die Divergenz zwischen literarischer und bildlicher Thematisierung. In der literarischen Behandlung bzw. überhaupt in der inhaltlichen Konzeption der Erzählung ist das göttliche Eingreifen erst dann notwendig, als diese an einem Punkt anlangt, an dem die Handlung eben nicht in den erwartungsgemäßen Bahnen weiterlaufen kann. Das ist erst beim Kampf zwischen Herakles und Ares der Fall: Dieser Kampf darf gerade nicht wie gewohnt bis zum todbringenden Ende ausgetragen werden; um den vorzeitigen Abbruch zu erklären, bedarf es einer plausiblen Unterbrechung – das Motiv des eingreifenden Zeus bietet diese in überzeugender Weise<sup>32</sup>. In der bildlichen Darstellung hingegen scheint das Motiv des eingreifenden Zeus offener besetzt und daher vielschichtiger

einsetzbar zu sein – und auch die Ikonographie des Kyknos-Kampfes stößt früher an Probleme, zu deren Lösung sie das Motiv des Zeus gut gebrauchen kann.

Grundsätzlich findet das Bildmotiv des eingreifenden Schlichters in verschiedenen definierten Kampfszenen Verwendung und hat entsprechend ein weiteres Assoziationspotential. Es erscheint in Szenen des offenen Hoplitenkampfes<sup>33</sup> (Abb. 123), ferner in Szenen der sogenannten streitenden Helden (Abb. 433), d.h. Szenen eines von den Umstehenden getrennten Kampfes (der häufig als eine Szene aus dem Zug der Sieben gegen Theben oder als Streit zwischen Aias und Odysseus um die Waffen Achills gedeutet wird<sup>34</sup>), schließlich aber auch in der Auseinandersetzung zwischen Herakles und Apollon beim Raub des Dreifußes<sup>35</sup>. Allgemein markiert das Eingreifen der Autoritätsfigur dabei einen Kampf außerhalb der normalen Schlacht, meint häufig den unter festen Regeln ablaufenden, ritualisierten Zweikampf zweier starker Helden, mit dem Ziel des Kräftermessens allein um Ehre und Ruhm, ein Kampf, zu dem allein Helden einander herausfordern und der vice versa nur Helden auszeichnet. Zugleich handelt es sich aber auch um einen Kampf von höchster Brisanz, ein furchtbares und gefährliches Aufeinanderprallen extrem zerstörerischer Kräfte, in den sich die Gegner voll blinder Kampfeswut stürzen. Und schließlich ist es ein Kampf, der nach der göttlichen Ordnung nicht sein darf – oder zumindest zum Wohl der menschlichen Gemeinschaft nicht sein sollte, d.h. ein Kampf, der entweder unterbunden werden sollte oder es auch tatsächlich wird. Egal, welche dieser besonderen Kampfsituationen die Vasenmaler auch darstellen wollten, immer mußten sie dabei auf dieselbe Ikonographie der im Zweikampf gegeneinander antretenden Krieger zurückgreifen. Ob dieser Zweikampf aber in der Schlacht oder außerhalb stattfand, ob es ein Kampf starker Heroen oder normaler Hopliten war, ob ein Kampf von entsetzlicher Kraftentfaltung oder normalen Ausmaßes, und schließlich, ob ein Kampf, der nicht zu Ende geführt wurde bzw. werden durfte, oder ob er normal auf Leben und Tod ausgerichtet war: Dies alles war über die Ikonographie der im Zweikampf verstrickten Kontrahenten schlichtweg nicht zu formulieren. Hier bedurfte es somit eines Zusatzmotives wie etwa das des erregt gestikulierenden und zwischen die Kämpfer tretenden Schlichters. Allerdings, und hier liegt das Problem, war auch dieses Motiv letztlich polyvalent, wies je nach Akzentuierung, wie gesehen, in verschiedene Richtungen: Der dazwischentretende Schlichter konnte sowohl lediglich auf einen ritualisierten Kampf starker Helden deuten, als aber auch auf eine unerlaubte Auseinandersetzung verweisen.

Kommen wir wieder zu Kyknos zurück. Die bildsprachliche Polyvalenz der Schlichterfigur hat für die Frage nach der Bedeutung des Zeus in den Kyknos-Bildern folgende Konsequenz: Das Auftreten des Götter-



vaters bot für die bildsprachliche Ausgestaltung der Kampfszene verschiedene Vorteile – und aus verschiedenen Bedürfnissen mögen demnach auch die Vasenmaler dieses Motiv aufgegriffen haben: Es markierte einen besonderen Kampf, bei dem es sich eben nicht um eine normale Auseinandersetzung in der Schlacht handelte, sondern um einen exzeptionellen Wettstreit zwischen zwei gewaltigen Kriegern. Es markierte ferner ein furchtbares Aufeinanderprallen gewaltiger Kräfte, einen Kampf höchster Dimension, unvergleichbar mit den normalen Kämpfen anonymer Hopliten. Und es verwies schließlich auch auf einen Kampf jenseits der normalen Spielregeln, einen Kampf, der die Ordnung der Welt aus den Fugen zu werfen drohte, traten hier doch zugleich Götter gegeneinander zum Kampf an und wurde einer der Götter sogar von Herakles ernsthaft bedroht. All das zu formulieren, in welcher Gewichtung auch immer, mußte im Interesse der Vasenmaler liegen, wollten sie den Kampf zwischen Herakles und Kyknos darstellen – denn erst diese Komponenten definierten den Kampf als ein exzeptionelles Geschehen, jenseits der gewöhnlichen Hoplitenkämpfe. Das heißt: Für die Vasenmaler bestand, im Vergleich zu den Dichtern, weitaus mehr und unterschiedlicher Anlaß, den eingreifenden Göttervater in der Kampfszene zwischen Herakles und Kyknos darzustellen. Und das gilt gerade für diejenigen Bilder, in denen die dramatische Gewaltentladung der eigentlichen Kampfszene nicht explizit dargestellt war: Mochten sich die Kontrahenten auch nur bedrohlich gegenüberstehen, die tödliche Waffe erst gezückt werden und Kyknos sich noch wehren – das heftige Agieren des Zeus verwies hier um so mehr auf die aufsehenerregende und dramatische Situation dieser Auseinandersetzung.

Freilich, das pathetisierende Potential des eingreifenden Zeus werden die Vasenmaler vielleicht erst nach und nach erschlossen und bewußt eingesetzt haben<sup>36</sup>. Am Anfang, als sich die Kyknos-Ikonographie etablierte und das Motiv des eingreifenden Zeus aufkam, standen wohl zunächst andere, konkret narrative Aspekte im Vordergrund. Wahrscheinlich war es dabei das Eingreifen von Athena und Ares in die Auseinandersetzung und somit die Erweiterung zum Götterkampf, die das Auftreten des Göttervaters ursprünglich motivierten. So fällt jedenfalls bei den frühesten Bildern der personell erweiterten Szene auf, daß zwei Ebenen von Kampf klar unterschieden werden: der Kampf zwischen Herakles und Kyknos und der Kampf zwischen den größer dargestellten Göttern Athena und Ares<sup>37</sup>. Zeus agiert hier als Schlichter auf der Ebene der Götter, der Kampf zwischen Herakles und Kyknos wird somit von einer olympischen Folie hinterfangen und nobilitiert. Doch scheint sich diese Trennung zwischen heroischem und göttlichem Kampf schnell verflacht zu haben: In den folgenden Bildern ab ca. 550 verlieren die beiden kämpfenden Götter ihre distinguierende Größe und treten mehr in den

Hintergrund, werden gewissermaßen zu sekundären Kampfgefährten der Helden, wie die beiden Vasenbilder in London und im New Yorker Kunsthandel (Abb. 13. 19) anschaulich zeigen. Das Eingreifen des Zeus konzentriert sich somit konsequenterweise mehr und mehr auf die Auseinandersetzung zwischen Herakles und Kyknos als dem eigentlich aufsehenerregenden Ereignis. In manchen Bildern versucht der Göttervater sogar explizit die Helden zu trennen (Abb. 20<sup>38</sup>), in anderen ist ferner nur einer der helfenden Götter oder auch gar keiner vorhanden (Abb. 21<sup>39</sup>), d.h. auch hier gilt das Handeln des Zeus nicht mehr dem Götterkampf, sondern direkt dem Kampf des Herakles.

Was diese grundsätzliche Verschiebung, die Eingliederung des zuvor separierten Götterkampfes und die zunehmende Hinwendung des Zeus zu Herakles, konkret motivierte, ist schwer zu beurteilen. Es fällt aber auf, daß beide Aspekte zumindest mehr oder minder parallel mit den Bildern der reduzierten Gewaltdarstellung auftreten. Wie oben bei den betrachteten Beispielen gesehen, der Amphora in London und der Lekythos im New Yorker Kunsthandel (Abb. 13. 19), nimmt in den Darstellungen der abgeschwächten Gewalt-Ikonographie nun der eingreifende Zeus eine dominierendere Rolle ein, was die Veranschaulichung der Bedrohlichkeit und Dramatik des Kampfgeschehens anbelangt. Gleiches gilt auch für die beiden Götter Athena und Ares, die an den Seiten hinter ihren Schützlingen erscheinen, mit drohend erhobener Lanze und vorgehaltenem Schild in Angriffshaltung. Ihr Erscheinen steigert ebenfalls den Eindruck des Aufsehenerregenden und Unerhörten und garantiert somit eine klarere Absetzung der Kampfszene von den normalen Bildern hoplitischer Zweikämpfe. Zugleich tragen die angreifenden Götter aber auch wie das Motiv des eingreifenden Zeus zur pathetischen Hintermalung der Kampfszene bei, wobei durch sie allerdings weniger die Dramatik als vielmehr die angespannte Bedrohlichkeit und tödliche Dimension des Zweikampfes akzentuiert wird – ein Aspekt, den die gedämpfte Kampf-Ikonographie in der Auseinandersetzung zwischen Herakles und Kyknos nur noch bedingt vermitteln kann. Das Zusammenspiel der verschiedenen ikonographischen Tendenzen ist also offensichtlich. Auch wenn sich hieraus keine zumindest engen kausalen Zusammenhänge für die Entstehung der jeweiligen Ikonographie greifen lassen, das günstige Zusammenspiel wird die Vasenmaler vom Gewinn der Kombination schnell überzeugt haben.

Wie sich nun auch immer im einzelnen die Entwicklung der Kyknos-Ikonographie um die Jahrhundertmitte abgespielt haben mag, in jedem Fall ergänzten sich die beiden damals aufkommenden ikonographischen Tendenzen, die Dämpfung der Gewalt-Ikonographie und die Umakzentuierung der personellen Konstellation, mit ihrer pathetisierenden Untermauerung der Kampfszene. Und so verwundert es auch nicht, daß diese

Fassung schnell zur dominierenden Ikonographie der Kyknos-Bilder im 3. Viertel des 6. Jh. wurde.

Die ‚Entdeckung‘ der Strategie der kommentierenden Zusatzfiguren als Kompensation für eine gedämpfte Gewalt-Ikonographie bildet also das grundsätzliche Phänomen der Kampf- bzw. Gewaltdarstellung in den Jahrzehnten um 550 bis 530. War dieses Potential einmal erschlossen, so eröffneten sich hier weitere Spielräume. Und so blieben die betrachteten Darstellungen mit dem sich bedrohlich nähernden Herakles und dem sich unterlegen abwendenden und in die Knie sinkenden Kyknos nicht die einzige ikonographische Option, die die Vasenmaler in dieser Zeit für die Kyknos-Bilder aufgriffen.

Ab 550 treten daneben auch vereinzelt Darstellungen auf, die die Kyknos-Episode im Schema des noch unentschiedenen Kampfes zeigten: ein Schema, das sich innerhalb der normalen Hoplitenkämpfe großer Beliebtheit erfreute<sup>40</sup>, innerhalb der Kyknos-Ikonographie aber bezeichnenderweise bisher nicht aufgegriffen worden war – wohl deshalb, weil allein über die Ikonographie eines unentschiedenen Zweikampfes weder die siegreiche Stärke des Herakles noch die außerordentliche Gewaltentladung dieses Kampfes eindrucksvoll formuliert werden konnte. Jetzt aber, in Kombination mit dem Motiv des eingreifenden Zeus, scheint das Schema adaptierbar zu werden. So zeigt eine Pyxis des Amasis-Malers in Aegina<sup>41</sup> (um 540, Abb. 20) die Kontrahenten nun in Angriffsstellung voreinander stehend: Kyknos schwingt, wie Ares hinter ihm, seine Lanze kraftvoll und bedrohlich gegen Herakles; in seinem Auftreten weist nichts auf sein bevorstehendes Unterliegen hin – allein der überlegene



Abb. 20  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Pyxis des Amasis-Malers,  
Aegina, Mus., um 540

Abb. 21  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Bauchamphora in der Art  
des Malers von Berlin  
1686, Oxford, Ashmolean  
Mus., um 540



Griff des Herakles an den Helmbusch seines Gegners sowie der Griff des Zeus an den Arm des Kyknos deuten auf eine ungleiche, den Ausgang antizipierende Ikonographie<sup>42</sup>. Und schließlich zeigen manche Bilder, wie etwa eine Bauchamphora in der Art des Malers von Berlin 1686 in Oxford<sup>43</sup> (um 540, Abb. 21), Herakles allein im offenen Kampf gegen einen Hopliten anrennen. Dieser wird in der Forschung unterschiedlich als Kyknos oder, wegen des eingreifenden Zeus, als Ares angesprochen – plausibler erscheint jedoch seine Benennung als Kyknos<sup>44</sup>. Hier nun ist es allein, dafür aber sehr pointiert, der herbeistürmende und erregt gestikulierende Zeus zwischen den beiden Kontrahenten, der die Dramatik des Kampfgeschehens betont – und zugleich auf den Ausgang verweist: Denn durch seine Bewegungsrichtung parallel zu Herakles sowie seine Kopfwendung zu ihm unterstreicht der Göttervater, wer von beiden den Sieg davontragen wird. Hier wird die Erzählung vom Kampf zwischen Herakles und Kyknos unter minimaler Ausreizung einer dramatisierenden Gewalt-Ikonographie und dafür maximaler Instrumentalisierung pathetisierender Zusatzmotive formuliert.

Das Phänomen ist also klar: An die Stelle der früheren expliziten Gewaltdarstellung tritt in den Kyknos-Bildern des 3. Viertels des 6. Jh. nun die Darstellung impliziter Gewalt. Das Geschehen wird lediglich indirekt durch Motive des Bedrohens, Zurückweichens und Wehrens sowie durch die erregte Reaktion seitens zusätzlicher Figuren formuliert. Die Frage ist nur: warum? Wieso gab man die zuvor verfolgte Strategie der drastischen Darstellung auf – und wählte eine gegenläufige Darstellungsstrategie?

Die Frage nach der Ursache für die Dämpfung der Gewalt-Ikonographie im 3. Viertel des 6. Jh. wird uns bei unserer Betrachtung eine Weile begleiten. Ich möchte sie an dieser Stelle daher nur in einer ersten grundsätzlichen Disposition ausloten; eine weiterführende Bewertung wird nur im Rahmen weiterer Betrachtungen möglich sein. Grundsätzlich konnte es zur Aufgabe der älteren Ikonographie aus zwei Motivationen kommen: Entweder störte man sich im Laufe der Zeit an der drastisch-expliziten Gewaltdarstellung und suchte eine befriedigendere Alternative. Oder aber man störte sich zwar nicht vorrangig an ihr, war aber fasziniert an einem anderen Aspekt bei den Kampf- und Gewaltdarstellungen und richtete die Ikonographie entsprechend darauf neu aus. Natürlich, beides hängt oftmals zusammen – muß es aber nicht. Veränderungen können auch ohne eine bewußt negative Bewertung des zu Ändernden vonstatten gehen, allein aus Faszination an einem, das aktuelle Denken noch stärker stimulierenden Aspekt. Diese Differenzierung zu betonen erscheint mir wichtig – gerade im Fall einer Diskussion um Veränderungen im Horizont der Gewaltdarstellung. Denn die generellen Gewaltdiskussionen in den Kulturwissenschaften bedienen sich bei der Bewertung derartiger Befunde schnell des Begriffs der ‚Problematisierung von Gewalt‘. Um das geläufige Erklärungsmodell vereinfacht zu skizzieren: Drastische Darstellungen von Gewalt würden, aus welchen historischen Gründen auch immer, bei den Rezipienten auf Ablehnung stoßen und entsprechend durch harmlosere und weniger belastende Darstellungen ersetzt – an die Stelle der expliziten tritt die implizite Gewalt<sup>45</sup>. Daß eine solche Sicht zu einseitig ist, liegt auf der Hand. Implizite Gewalt bedeutet eben nicht nur und vorrangig die befriedigende Reduktion expliziter Gewalt (auch wenn sie faktisch die Explizitheit der Gewaltdarstellung reduziert). Sie kann vielmehr ebenso auf eigenwertige und positive Vorteile zielen, ohne daß erst eine Ablehnung expliziter Gewalt vonnöten ist, die das Interesse an ihr generiert.

Für unsere Frage nach dem Grund für die Ablösung der expliziten durch die implizite Gewaltdarstellung im 3. Viertel des 6. Jh. ist es somit wichtig, in zwei Richtungen zu suchen: einerseits nach Indizien für eine Ablehnung der expliziten Gewaltdarstellung (im Sinn einer Problematisierung drastischer Gewalt) und andererseits nach Indizien für spezifische Vorteile der neuen impliziten Gewalt-Ikonographie, jenseits der Reduktion expliziter Motive.

In diesem Sinn gefragt: Was war also die spezifische Qualität der neuen Kyknos-Bilder? Im Unterschied zu den älteren Darstellungen erschien Herakles nicht mehr in der Aktion des Tötens, sondern in der des bedrohlichen Angreifens; und Kyknos begegnete in der abgeschwächten Ikonographie des Unterliegens, aber ohne einen betonten Verweis auf sein Sterben. Konnte man dies als Gewinn begreifen? Es ist nicht leicht

vorstellbar, daß es für einen athenischen Betrachter um 550 unangemessen erschienen wäre, in dieser Szene Herakles töten und den Verbrecher sterben zu sehen. Wenn für ihn tatsächlich eine Distanzierung von zu drastischen Darstellungen des Tötens und des Sterbens erstrebenswert gewesen wäre, dann nur in einem sehr weiten Ausmaß, in einer generellen Ablehnung einer als zu belastend empfundenen expliziten Gewaltdarstellung. Eine solche Ablehnung müßte ihren eigentlichen Knotenpunkt in denjenigen Kampfdarstellungen finden, die den eigenen Erfahrungswerten nahestehen: in den normalen Hoplitenkämpfen. Und erst von hier könnte der Verzicht auf belastende Gewaltdarstellung dann auch auf Bildthemen übergreifen, bei denen die Gewaltausübung an sich kein Problem darstellt, da sie sich gegen ein negativ bewertetes Opfer richtet. Inwieweit ein solches Szenario für die Zeit um 550 denkbar ist, läßt sich auf der Grundlage der Kyknos-Bilder nicht entscheiden – und bleibt am Befund der Bilder normaler Hoplitenkämpfe zu prüfen.

Doch verzichteten die neuen Kyknos-Bilder nicht nur auf explizites Töten und Sterben, sie setzten gleichzeitig andere Aspekte an deren Stelle. Wieweit ist aus dieser Perspektive eine alternative Erklärung für das Interesse an der impliziten Gewaltdarstellung zu entwickeln? Erwägenswert erscheint mir folgende Überlegung: War es bei den Bildern der expliziten Gewalt der Ausgang des Kampfes, Sieg und Sterben, der im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, so formulierten die neuen Bilder das Kampfgeschehen nun unter einem anderen Aspekt: dem der Bedrohung – und zwar sowohl für das Opfer als auch für den Sieger. Herakles wird in wildem Sturm oder entschlossenem Angriff vorgeführt, als ein Paradigma für den kampfesmutigen und tapferen Helden, der sich ohne Rücksicht auf das eigene Leben in den gefährlichen Kampf stürzt. Die Gefährlichkeit der Situation, in die er sich begibt, spiegelt sich in der gegen ihn gerichteten Waffe seines Gegners wider bzw. im Fall der meisten Kyknos-Bilder in den doppelt auf ihn zielenden Lanzen von Kyknos und Ares. Nur solange der Gegner in seiner Gefährlichkeit noch zu erfahren ist, d. h. solange von ihm noch eine Bedrohung ausgeht, wird die Tapferkeit des Helden manifest; ist er hingegen schon überwunden, vermag das Bild die Stärke und Kraft des Helden zu veranschaulichen, nicht mehr aber seinen Kampfesmut.

In der realen Erfahrung des Kampfgeschehens sind es zweifelsohne diese beiden Momente, die emotional am stärksten wahrgenommen und memoriert werden: einerseits das Erleben des siegreichen Ausgangs und Überlebens, im Moment des Überwindens und Tötens des Gegners, sowie andererseits das freiwillige Sich-Hinein-Stürzen in den Kampf, d. h. das Sich-Hinein-Wagen in eine Situation höchster Bedrohlichkeit und ungewissen Ausgangs, die vom Krieger ebenfalls außerordentlichen Mut



erfordert und besondere Anspannung verlangt. Entsprechend definieren sich aus beiden Perspektiven die Qualitäten des Kriegers: Tapferkeit, z.T. durch blinde Kampfeswut abgesichert, und kraftvolle Stärke – beide bedingen gleichermaßen den Ruhm des Kriegers<sup>46</sup>. Man kann sich vor diesem Hintergrund der realen Kampferfahrungen und der sich daraus konstituierenden Wertewelt fragen, wieweit der Wechsel in den Bildern, von der expliziten zur impliziten Gewaltdarstellung, nicht etwa auch mit einer veränderten Akzentuierung in der Wahrnehmung von Kampfgeschehen bzw. in der eindrucksvollen Thematisierung von Kampf zusammenhängt.

Jedenfalls boten die neuen Bilder der impliziten Gewalt, indem sie die Aufmerksamkeit nun stärker auf die Bedrohlichkeit der Kampfsituation richteten, dem Betrachter eine anders akzentuierte emotionale Auseinandersetzung mit der Kampfthematik. Eine Auseinandersetzung, die ihren Reiz weniger aus einer Distanzierung von der Gewalttätigkeit des Kampfes schöpfte, sondern mehr in der Vergegenwärtigung der Anspannung der Kampfsituation – und entsprechend der Faszination am Heldenmut und an der Tapferkeit des Herakles. Gesetzt die Annahme, daß um 550 eine solche Umakzentuierung in der Definition kriegerischer Qualität aufkam (oder vorsichtiger formuliert, eine Veränderung in der Thematisierung von Kampf im Horizont der Bildkunst), dann mag es auch denkbar sein, daß auch Kyknos, der Inbegriff des Super-Hopliten, von dieser neuen Tendenz kriegerischer Definition erfaßt wurde. Das heißt, daß auch bei ihm der Aspekt der Tapferkeit, als zentrale Qualität des starken Hopliten, nun thematisiert wurde. Hieraus könnte sich jedenfalls erklären, warum Kyknos nun in der Ikonographie des sich kraftvoll Wehrenden erscheint, mit vorgehaltenem Schild und gegen Herakles geschwungener Waffe. Schließlich konnte nur ein ernstzunehmender tapferer Hoplit als gefährlicher Gegner des Herakles überzeugen – und diesem wiederum den eindrucksvollen Auftritt in der Entwicklung herkulischer Tapferkeit gewährleisten.

Freilich: Bedrohlichkeit und Tapferkeit in Kampfdarstellungen zu formulieren, hat immer den Nachteil, daß der Ausgang des Kampfes und damit die Stärke des Siegers konsequenterweise weniger eindrucksvoll zu veranschaulichen ist. Dies gilt insbesondere für die Bilder des offenen Kampfes. Wenn jedoch beide Kontrahenten als nicht gleich stark begriffen werden, was in der Auseinandersetzung zwischen Herakles und Kyknos der Fall ist, dann bedarf es einer komplexeren Ikonographie. In den Bildern des offenen Kampfes war es, wie gesehen, die Hinwendung des Zeus zu Herakles, die den hier nicht darstellbaren Ausgang antizipierte. In der dominierenden Bildversion mit dem in die Knie sinkenden Kyknos wählte man dagegen eine eindeutige Darstellung, wobei die in ihrer Verhaltenheit merkwürdig anmutende Ikonographie nun aus der besonderen Ambivalenz erklärbar ist. Suchten die Vasenmaler



Abb. 22  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Bauchamphora des  
Malers von München  
1379, München, Anti-  
kensmlg., um 540



hier doch zwei Aspekte gemeinsam ins Bild zu bringen, die eigentlich gleichzeitig nur schwer zu vereinen sind: sowohl Stärke als auch Unterliegen des Kyknos. Nicht so sehr Dämpfung einer zu belastend erfahrenen Gewaltdarstellung, sondern ein komplizierterer Anspruch an die bildliche Darstellung des Kyknos-Kampfes scheint hier also die formale Dämpfung der Gewalt innerhalb der Opfer-Ikonographie bedingt zu haben. Manche Vasenmaler gingen schließlich noch weiter und bedienten sich eines besonderen ikonographischen Tricks, indem sie das Ziel der tödlichen Waffe pointiert inszenierten und so die Überlegenheit des Herakles zusätzlich markierten. So hält auf der namengebenden Bauchamphora des Malers von München 1379<sup>47</sup> (um 540, Abb. 22) Herakles sein Schwert hoch erhoben und zielt mit ihm von oben gegen Kyknos; die Spitze ist gerade schon hinter dem Schildrand des Hopliten verschwunden, wodurch die Bedrohlichkeit der Situation zugespitzt erscheint: Die todbringende Waffe des Herakles ebenso wie seine zupackende Linke sind in den Raum hinter dem Schild eingedrungen, die schützende Funktion des Schildes ist somit außer Kraft gesetzt. Ähnlich bedient sich auch der Amasis-Maler auf einer Bauchamphora in Paris<sup>48</sup> (um 540, Abb. 23) dieses Tricks: beide Kontrahenten erscheinen gegeneinander anstürmend, Herakles hingegen hat den Helmbusch des Kyknos gepackt und zielt mit seiner Lanze von oben gegen den Hopliten; dabei läßt der Maler die Lanzenspitze gerade zur Hälfte schon hinter dem Schildrand verschwinden, um den Erfolg des Angriffes zu verdeutlichen. In einer eindrucksvollen und unter den grundsätzlichen Rahmenbedingungen der damaligen Kampf-Ikonographie genialen Weise gelingt es den Vasenmalern hier, sowohl die kühne Tapferkeit des He-



Abb. 23  
Kampf zwischen Herakles  
und Kyknos. Attische  
Bauchamphora des  
Amasis-Malers, Paris,  
Mus. du Louvre, um 540

rakles als zugleich auch seine dominierende Stärke anschaulich im Bild zu artikulieren.

Zumindest aus der Perspektive der Kyknos-Bilder vermochte also die neue Ikonographie der impliziten Gewalt insgesamt ein beeindruckendes und auch eigenwertiges Potential zu entwickeln – ein Potential, das als Reiz durchaus denkbar erscheint, um den Wechsel von der expliziten zur impliziten Gewaltdarstellung zu motivieren. Diese Interpretation basiert freilich auf der Annahme, daß der eigentliche Witz der neuen impliziten Gewaltdarstellung auf der Vergegenwärtigung von Tapferkeit der Helden und Bedrohlichkeit der Kampfsituation beruhte. Da dies aber einen grundsätzlichen Wandel in der Definition und Wahrnehmung kriegerischer Qualitäten voraussetzt, bleibt auch hier im Horizont der anderen zeitgleichen Darstellungen von Hoplitenkämpfen zu prüfen, inwieweit sich auch dort Indizien für einen solchen generellen Wandel in der Thematisierung des Kriegerideals beobachten lassen.

### **Das späte 6. Jh. und frühe 5. Jh.: Rückkehr und Sublimierung der expliziten Gewalt**

Sämtliches Ausloten der Darstellungsmöglichkeiten impliziter Gewalt, das die Vasenbilder zwischen 550 und 530 zeigen, sollte sich nur als kurzes Intermezzo erweisen. Seit 530/20 kam es in der Kyknos-Ikonographie erneut zu einer merklichen Unruhe. Das ikonographische Spektrum weitete sich in alle Richtungen aus, aber mit deutlicher Zunahme pathetisierender Motive expliziter Gewalt. Es war letztlich eine Rückkehr zu den Darstellungsoptionen der frühen Kyknos-Bilder – aber zugleich auch

Abb. 24  
Herakles bezwingt Kyk-  
nos. Attische Bauch-  
amphora des Schaukel-  
Malers, New York, Kunst-  
handel, um 530–520



deren Überwindung, denn die Ikonographie der expliziten Gewalt sollte sich nun in bisher ungeahnte Höhen emporschwingen.

Der Übersicht halber möchte ich die Betrachtung auf die neuen Tendenzen in der Kyknos-Ikonographie beschränken. Im einzelnen war freilich das ikonographische Feld, besonders anfangs, deutlich komplexer. Neben die Bilder der neuen Ikonographie traten weiterhin solche Bilder, die noch der älteren Ikonographie verpflichtet waren: so die Darstellung des bedrohlichen Aufeinandertreffens der Kontrahenten mit dem eingreifenden Zeus in der Mitte<sup>49</sup> oder auch die Darstellung des offenen Kampfes zwischen Herakles und Kyknos, sowohl alleine gegeneinander antretend als auch erweitert um die helfend eingreifenden Götter Athena und Ares<sup>50</sup>. Doch zum Ende des 6. Jh. hin erscheinen diese älteren ikonographischen Traditionen dann immer mehr aufgelockert. Wo es ging, wurden die älteren Bildversionen zunehmend von der neuen Gewalt-Ikonographie durchdrungen und entsprechend modifiziert; wo dies zu keiner befriedigenden Lösung führte, wurden sie, wie etwa die Darstellung des offenen Kampfes oder des eingreifenden Zeus, nach und nach aufgegeben. Die neue Gewalt-Ikonographie war nun endgültig zur dominierenden Option in der Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und Kyknos geworden.

Wohin die neue Ikonographie der Gewalt führte, soll eine Bauchamphora im New Yorker Kunsthandel, die dem Schaukel-Maler zugeschrieben wird<sup>51</sup> (um 530/20, Abb. 24), exemplarisch veranschaulichen. Sie repräsentiert die Anfangsphase der neuen Gewaltdarstellungen<sup>52</sup>. Der Unterschied zu den Bildern des 3. Viertels ist offensichtlich: Die beiden Kontrahenten rücken wieder enger zusammen, der sie trennende Zeus ist dagegen verschwunden. Der gravierendste Unterschied vollzieht sich

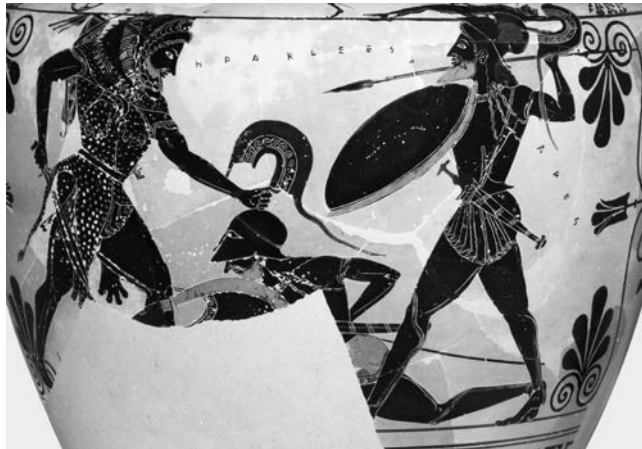


Abb. 25  
Herakles bezwingt Kyknos. Attische Hydria des Antimenes-Malers, Basel, Antikenmus. und Smlg. Ludwig, um 520–510

jedoch in der Opfer-Ikonographie. Kyknos hat seine kraftvolle Gegenwehr eingebüßt und erscheint in hilfloser Unterlegenheit: Von Herakles abgewandt ist er in die Knie gebrochen, richtet den Blick zurück zu seinem Bezwiner, hält den Schild schützend vor seinen Körper, während er die Lanze in der gesenkten Rechten hält, ohne aber mit ihr Herakles noch bedrohen zu können. Herakles steht drohend über seinem Gegner: Kraftvoll drückt er den Schild des Kyknos weg, während er sein Schwert in dessen Körper stößt, Blut markiert die Verwundung des Hopliten.

Eindeutiges Unterliegen des Opfers, formuliert im Niedersinken des Kyknos sowie im Fehlen bedrohlicher Gegenwehr, dazu massive Bedrohung durch den Sieger bis hin zur expliziten Gewaltausübung – hierin konstituiert sich die neue Ikonographie der Gewalt, wie sie ab 530/20 aufkam. Aber dies war nur der Anfang. Schnell reizten die Vasenmaler die Möglichkeiten einer pathetischen Inszenierung von Gewalt weiter aus – und entwickelten zunehmend neue drastische Darstellungen des Kampfgeschehens.

Dabei setzten sie entweder den Moment des Überwindens bzw. des Unterliegens dramatisch in Szene oder aber, als den eigentlichen Höhepunkt des Kampfgeschehens, den Moment des Tötens bzw. Sterbens. Die Pathetisierung des Überwindens bzw. Unterliegens bedingte außergewöhnliche Bildentwürfe: Auf einer Hydria des Antimenes-Malers in Basel<sup>53</sup> (um 520/10, Abb. 25) sowie der anfangs schon betrachteten Schale des Euergides-Malers in Toledo (um 510/500, Abb. 12) erscheint Kyknos mit extremer Brutalität zu Boden gedrückt, hilflos seinem Bezwiner ausgeliefert (als betonten Hinweis auf seine Wehrlosigkeit hat der Euergides-Maler zusätzlich die Lanze des Hopliten zerbrochen wiedergegeben). Extreme Ohnmacht und Hilflosigkeit charakterisieren also das Unterliegen des Opfers: eine Schwäche, die gerade bei dem Superhopliten





Abb. 26 A  
Herakles bezwingt Kyk-  
nos. Attischer Kelchkrater  
des Euphronios, New  
York, Shelby White and  
Leon Levy Collection, um  
510–500

Kyknos überrascht – und überraschen sollte. Denn nur so konnte auf die enorme Stärke und Aggression des Herakles nachdrücklich verwiesen werden: Nur im Spiegel exzeptioneller Gewalt-Auswirkung ließ sich außergewöhnliche Gewalt-Ausübung dramatisch in Szene setzen.

Zweifelsohne noch eindrucksvoller war jedoch die pathetische Ausgestaltung der Kampfszene unter dem Aspekt des Tötens bzw. Sterbens. Auf sie konzentrierten sich die Vasenmaler des späten 6. und frühen 5. Jh. letztlich auch stärker. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist die Darstellung der Kyknos-Episode auf dem Kelchkrater des Euphronios in New York<sup>54</sup> (um 510/500, Abb. 26A–B). Es lohnt für unsere Fragen, die hier gewählte Gewalt-Ikonographie genauer zu betrachten: Vor einem reichen Aufgebot an weiteren Figuren, den gegeneinander kämpfenden Göttern Athena und Ares sowie Aphrodite und einer zweiten, nicht identifizierbaren weiblichen Gestalt an den Rändern, läßt der Vasenmaler die Kampfszene sich entfalten. Herakles stürmt in weitem Schritt gegen Kyknos und stößt die erhobene Lanze kraftvoll in dessen rechten Oberschenkel, Blut strömt aus der Wunde. Noch aufsehenerregender gestaltet sich aber die Wiedergabe des Kyknos. Er erscheint in extrem labiler Position nach hinten zu Boden gestürzt: Allein sein stark eingeknicktes linkes Bein berührt den Boden, das rechte Bein fährt hingegen, von der Wucht des Lanzenstoßes getroffen, in die Luft. Durch das fehlende Gegengewicht kippt konsequent der Oberkörper weit nach hinten; lediglich mit seinem nach hinten geworfenen Schild vermag sich der Hoplit noch vom Boden abzustützen<sup>55</sup>. Aber auch hier markiert Euphronios sehr geschickt das entkräftete Niedersinken des Kyknos. Denn

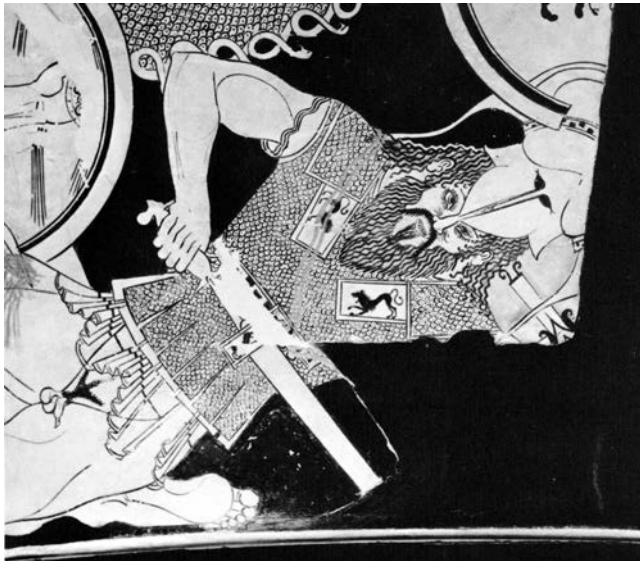


Abb. 26 B  
Detail: Der sterbende  
Kyknos

der Arm, mit dem der Hoplit sich im Schild vom Boden abstützt, hängt extrem verdreht im Schildband: Erkennbar ist auf dem erhaltenen Fragment noch ein Teil des Oberarmes sowie des dazu rechtwinklig im Ellbogen angebogenen Unterarmes; dieser hängt nach oben geführt im Schildband – eine überaus schmerzvolle Haltung, wenn man sich in dieser Weise mit einem Schild vom Boden abzustützen versucht, und zugleich eine hoffnungslose Haltung, da hieraus kein kraftvolles Abstützen mehr möglich ist: Das schmerzhaftes Zu-Boden-Brechen des Hoplitens ist in dieser Position unausweichlich. Eindrucksvoll verweist so das entkräftete Niedersinken auf das Sterben des einst so starken Hoplitens. Gleiches gilt auch für die betonte Wehrlosigkeit, auch sie wird gezielt in Szene gesetzt, um die Ohnmacht des Unterliegenden zu unterstreichen: Den schützenden Schild hat Kyknos nach hinten geführt, so daß er sich ohne jede Deckung seinem Bezwinger darbietet. Und auch seine Waffen kommen nicht mehr zum Einsatz: Anders als bei den vorhin betrachteten Bildern, auf denen Kyknos entkräftet seine Lanze senkt, ergreift er hier sein Schwert, um es aus der Scheide zu ziehen<sup>56</sup> – ein Aufbäumen mit letzter, aber vergeblicher Kraft, das den einst gefährlichen, nun aber sterbenden Hoplitens charakterisiert. Und schließlich wird auch das Sterben selbst im Bild betont: Das Gesicht des Kyknos erscheint *en face*<sup>57</sup>, sein Mund ist geöffnet, die bleckenden Zähne sowie die mit nach oben gedrehter Pupille wiedergegeben brechenden Augen verweisen auf den Totenkampf des Scheidenden. Alles in allem gelingt es hier Euphronios, die extreme Ohnmacht und das schmerzvolle Sterben des Kyknos in einer emotional aufrührenden Nahaufnahme zu veranschaulichen.

Gerade im Vergleich mit den beiden zuvor betrachteten Bildern (Abb. 12. 25) macht der Kelchkrater des Euphronios deutlich, wie weitgehend die Pathetisierung der Kampfszene nun am Ende des 6. Jh. ausgereizt werden konnte. Beide Seiten der kriegerischen Gewalt, sowohl die Ausübung als auch die Auswirkung, werden explizit thematisiert, wobei das größere Wirkungspotential – und damit zugleich auch die größere Aufmerksamkeit seitens des Malers – eindeutig der Ikonographie des Opfers zukommt: Hier gelingt Euphronios eine neue und aufregende Darstellung des sterbenden Opfers, während der angreifende Herakles mehr der konventionellen Ikonographie angreifender Kämpfer verhaftet bleibt. Wieder ist es vorrangig die Darstellung des Opfers, die die Kampfszene als einen außerordentlich hart und aggressiv geführten Kampf auszeichnet – und in deren Spiegel die ungeheure Stärke und Gewalt des Herakles offenkundig wird.

Hier stoßen wir auf ein weiteres, ebenfalls grundsätzliches Phänomen der Gewalt-Ikonographie: In der bildlichen Inszenierung von Gewalttätigkeit kommt der Darstellung der Gewalt-Auswirkung ein deutlich größeres Potential zu als der Darstellung der Gewalt-Ausübung<sup>58</sup>. Für die Ikonographie des Angreifers bzw. Siegers bot sich einem Vasenmaler letztlich nur wenig Spielraum: Er konnte ihn bedrohlich sich nähern oder dynamisch angreifen lassen, konnte ihn die Waffe drohend gegen seinen Gegner richten oder in dessen Körper stoßen lassen. Doch boten sich hier letztlich nur wenige Variationsmöglichkeiten – und vor allem wenige Optionen für eine distinktive Differenzierung verschiedener Arten von Angreifern. Denn mit welchem Ausmaß an Kraft und Stärke, mit welchem Ausmaß an Tapferkeit und Kampfeswut er dies tut, war im Horizont dieser Sieger-Ikonographie nicht anschaulich zu vermitteln. Hier werden alle Sieger letztlich gleich, ob es Herakles oder einer der Helden vor Troia oder nur ein normaler Hoplit ist. Diese ikonographische Indifferenz der Sieger muß in einer Gesellschaft zum Problem werden, in der der agonale Vergleich ein Grundprinzip allen Denkens und Handelns darstellt: Nicht allein, daß man siegt, sondern mit welcher Kraft und Stärke man dies tut, ist wichtig zu betonen – auch und vor allem im Diskurs der Bilder. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Opfer-Ikonographie auf den attischen Bildern ein solches Gewicht finden konnte. Die Gewalt-Ausübung fand ihre spezifizierende Definition in der Art der Gewalt-Auswirkung, die Stärke des Siegers konkretisierte sich im Spiegel der Reaktion seines Opfers. Entsprechend aktivierte die Vasenmaler in der Opfer-Ikonographie ein breites Spektrum, bzw. konnten es im Unterschied zur Sieger-Ikonographie leichter erschließen, da sich hier deutlich mehr Variationsmöglichkeiten boten: Das Opfer konnte sich dem Angreifer tapfer entgegenstellen oder sich abwenden, es konnte in die Knie sinken, zu Boden brechen, kopfüber oder



nach hinten kippen, es konnte seine Waffen noch gegen den Angreifer führen oder kraftlos senken, sie gar aus der Hand verlieren, es konnte sich mit seinem Schild zu schützen versuchen oder diesen wertlos nach hinten führen und sich dem Angreifer schutzlos ausliefern, es konnte verzweifelt bittflehen oder sterbend zusammenbrechen, der Kopf konnte auf die Brust kippen, die Augen brechen, der Mund stöhnend geöffnet sein, es konnten blutende Wunden seinen Körper überziehen und so weiter. Je nachdem, wie das Opfer reagierte, definierte sich der Angriff des Siegers und dessen Ausmaß an Kraft und Stärke. Zugleich gewann freilich auch die Kampfdarstellung selbst durch die pathetische Ausgestaltung des Opfers an emotionaler Wirkung. Denn das Zurückweichen und Unterliegen, das Leiden und Sterben des Opfers steigerte das Aufseherenerregende und emotional Bewegende der Bilder, ja konstituierte dies vielleicht mehrheitlich erst. Und dies färbte auch auf den Sieger ab, verlieh auch ihm indirekt einen beeindruckenderen Auftritt: Je dramatischer sein Opfer unterlag und starb, desto aggressiver und kraftvoller erschien der Angriff des Siegers. Alles in allem: Das Opfer war der Schlüssel für eine überzeugende und eindrucksvolle Ikonographie des Siegers, sein Ruhm und Glanz bedurfte der Reaktion des Opfers in einem besonderen Maße.

Hieraus erklärt sich also, warum Euphronios in seiner Ausgestaltung des Kyknos-Kampfes für die ikonographische Konzeption des sterbenden Kyknos einen vergleichsweise größeren Aufwand wählte als bei der Gestaltung des Herakles. Auch andere Vasenmaler setzten ab 520/10 mehr und mehr auf das Sterben des Kyknos – und dies in einer letztlich noch bezeichnenderen Weise, als es Euphronios tat. Auf einer Schale des Oltos in London<sup>59</sup> (um 520/10, Abb. 14) sackt Kyknos kraftlos zu Boden: Sein Oberkörper kippt nach hinten, die Beine knicken im Knie ein, das rechte Bein ist stark gebeugt, das linke ausgestreckt, sein Kopf ist von Herakles abgewendet (als Zeichen für das Abbrechen aller Interaktion); wieder befindet sich sein Schild schon hinten, wo er ihm nichts mehr nützt, und erneut senkt er das Schwert in der ermatteten Rechten<sup>60</sup>. Wie schnell sich hier eine standardisierte Ikonographie des sterbenden Kyknos ausprägte, zeigt ein zweites Beispiel, eine Halsamphora aus der Gruppe der Pioniere in Dresden<sup>61</sup> (um 520–500, Abb. 27), auf der uns der Hoplit wieder in ähnlicher Weise begegnet: diesmal in labilem Stand nach hinten kippend, die Lanze in der noch erhobenen Rechten schon mit der Spitze gesenkt, den Schild am linken Arm weit nach hinten in den Rücken geworfen, dazu mit brechendem Auge, stöhnend geöffnetem Mund und blutender Wunde an der Brust. Mit nur graduellen Variationen in den Akzenten vergegenwärtigen die Vasenmaler also immer wieder in derselben Nabsichtigkeit das entkräftete Niedersinken und ohnmächtige Sterben des Kyknos. In einem bezeichnenden Punkt jedoch unterscheiden

Abb. 27 A  
Herakles besiegt Kyknos.  
Vorderseite. Attische  
Halsamphora aus der  
Gruppe der Pioniere,  
Dresden, Staatl.  
Kunstsmg., um 520–500



Abb. 27 B  
Rückseite



sie sich von dem Kelchkrater des Euphronios: Es ist alleine Kyknos, der stirbt, ohne daß aber Herakles im Moment des Tötens gezeigt wird. Die Pathetisierung erfaßt allein die Ikonographie der Gewalt-Auswirkung.

Hier eröffnet sich wiederum ein weiteres zentrales Phänomen im Funktionieren der attischen Gewaltdarstellungen: Obwohl Gewalt sich

konsequent aus dem direkten Zusammenwirken von Aktion und Reaktion konstituiert, können in der Bildkunst die beiden Seiten, die Gewalt-Ausübung des Aggressors und die Gewalt-Auswirkung beim Unterliegenden, unabhängig voneinander thematisiert erscheinen. Die Kombination von expliziter Gewalt-Ausübung und expliziter Gewalt-Auswirkung, wie sie auf dem Krater des Euphronios gewählt ist, stellt letztlich eher den Sonderfall dar – und in jedem Fall ein sekundäres Phänomen in der Pathetisierung der Gewalt-Ikonographie im ausgehenden 6. Jh. Am Anfang scheinen sich die Vasenmaler eher nur auf eine Seite konzentriert zu haben: entweder allein auf die Ikonographie des Tötens, ohne ausgeprägte Inszenierung des Sterbens, wie auf der vorhin betrachteten Bauchamphora des Schaukelmalers im New Yorker Kunsthandel (Abb. 24), oder aber – und dies deutlich überwiegend – auf die Ikonographie des sterbenden Kyknos, ohne explizite Gewalt auf seiten des Herakles, wie die zwei zuletzt gesehenen Vasenbilder veranschaulichen<sup>62</sup>. Daß man sich eher auf die Gewalt-Auswirkung konzentrierte, um die Kampfszene dramatischer zu gestalten, erklärt sich leicht aus dem größeren Wirkungspotential der Opfer-Ikonographie. Schon auf den Vasenbildern der vorausgehenden Jahrzehnte war es verständlicherweise immer wieder primär die Darstellung des unterliegenden Kyknos gewesen, über die der Ausgang der Kampfhandlung formuliert wurde. Kein Wunder also, daß die Vasenmaler der letzten Jahrzehnte genau hier ansetzen und zunächst die Darstellung des Kyknos pathetisch weiter anreicherten.

Die zusätzliche Pathetisierung auch innerhalb der Sieger-Ikonographie scheint sich dann im Umkreis des Kelchkraters des Euphronios vollzogen zu haben – vielleicht war es gar Euphronios selbst, der die kombinierte Pathetisierung von Aggressor und Opfer zum ersten Mal in der Ikonographie des Kyknos-Kampfes aufbrachte. Breiter aufgegriffen worden zu sein scheint diese Option allerdings wohl erst ab der Wende vom 6. zum 5. Jh. sowie dann im frühen 5. Jh. Jedenfalls entstammen alle überlieferten Beispiele erst dieser Phase, in der auch innerhalb der Opfer-Ikonographie eine zum Teil nochmals gesteigerte Drastik gewählt wird. So erscheint etwa auf einem Volutenkrater des Berliner Malers in Rom<sup>63</sup> (um 500–480, Abb. 28) Kyknos in der inzwischen bekannten Ikonographie nach hinten zu Boden gekippt, mit zurückgestelltem Schild und gesenkter Lanze, deren Unbrauchbarkeit der Maler betont inszeniert, indem er sie mit gebrochenem Schaft wiedergibt; Herakles stürmt in dynamischem Angriff auf Kyknos zu und stößt ihm die Lanze in die Brust; Blut strömt aus der geschlagenen Wunde ebenso wie auch noch aus einer zweiten Wunde am rechten Oberschenkel. Noch dramatischer gestaltet sich die Szene auf einer Schale des Kleophrades-Malers in London<sup>64</sup> (um 500–480, Abb. 29): Herakles stößt seine Lanze von oben in den Rücken seines Gegners und setzt als Zeichen der Bezwingung sei-



Abb. 28  
Herakles bezwingt Kyk-  
nos. Attischer Volutenkrater  
des Berliner Malers,  
Rom, Villa Giulia, um  
500–480

nen rechten Fuß auf dessen zurückgestrecktes Bein. Kyknos hingegen ist, von Herakles abgewandt, nach vorne zu Boden gestürzt, in der weit hinter dem Kopf nach oben erhobenen Rechten hält er noch die Lanze, doch vermag er sich mit ihr nicht mehr zu wehren: Zu schräg ist sie geführt, zudem in ihrem Schaft gebrochen; auch seinen Schild hält der Hoplit wieder nach hinten gestreckt, entkräftet löst sich seine Hand vom Griff; kraftlos sinkt sein Kopf nach vorne auf die Brust, der Blick geht zum Boden, blutende Wunden an der Brust sowie am Oberschenkel überziehen den Körper des Sterbenden. Aggressives Töten und schmerzvolles Sterben definieren nun hier den Kampf zwischen Herakles und Kyknos. In diesen Bildern erreicht die Pathetisierung der spätarchaischen Darstellungen vom Kyknos-Kampf ihren Höhepunkt<sup>65</sup>.

Wir haben bisher die Bilder des späten 6. und des frühen 5. Jh. ausschließlich unter der pathetischen Inszenierung der eigentlichen Kampfszene betrachtet, nicht jedoch unter der zweiten Strategie der Pathetisierung mittels zusätzlicher Beifiguren. Dies geschah aus gutem Grund: Verlor doch diese Strategie, die noch für das Funktionieren der vorausgehenden Bilder im 3. Viertel des 6. Jh. grundlegend war, schnell an Bedeutung.

So unterschiedlich die betrachteten Bilder auch konzipiert waren, allen war gemein, daß Zeus fehlt. Sein Verschwinden ergibt sich leicht aus dem neuen Interesse an den Kyknos-Bildern: Er stand schlichtweg dem dramatischen Aufeinanderprallen der Kontrahenten im Weg – und behinderte somit die pathetische Ausgestaltung der Kampfszene. Entsprechend verzichteten auf ihn die Vasenmaler relativ schnell<sup>66</sup>. Dafür wählten sie eher die erregt gestikulierenden Frauen seitlich des Kampfgeschehens – logischerweise, bestand ihr Potential doch lediglich in einer orchestrierenden Pathetisierung der zentralen Szene. So erscheinen auf der Schale des Oltos in London (Abb. 14) zwei erregt gestikulierende Frauengestalten hinter den beiden Kontrahenten – die gestische Differenz verweist zugleich auf das unterschiedliche Schicksal von Sieger und Unterliegendem. Insgesamt jedoch bleibt in den späten Kyknos-Bildern der orchestrierende Auftritt der Frauen auch eher selten<sup>67</sup>, spielt sich doch das auf-



sehenerregende Geschehen zumal im Zentrum des Bildes ab – und dessen Wirkung vermochte die zusätzliche Erregtheit der Frauen nur minimal zu steigern.

Vornehmlich sind es somit Athena und Ares, die auf den späten Bildern den Kampf zwischen Herakles und Kyknos rahmen. Aber auch hier kommt es zu interessanten Modifikationen, die alle ein Ziel haben: eine stärkere Konzentration auf den dramatischen Kampf und strahlenden Sieg des Herakles. Auf dem oben betrachteten Volutenkrater des Berliner Malers in Rom (Abb. 28) fehlt der eingreifende Ares, allein Athena steht hinter Herakles: der Götterkampf ist hier somit ausgeblendet, der Kampf definiert sich ausschließlich in der Auseinandersetzung zwischen Herakles und Kyknos. Andere Bilder gehen noch weiter und konzentrieren sich allein auf die beiden Heroen: So läßt etwa der Diosphos-Maler auf einer Halsamphora in Paris<sup>68</sup> (um 500/490, Abb. 30) Herakles in weitem Sprungsatz gegen den fliehenden Kyknos stürmen – daß der Maler diesen Kampf meint, sichert er durch Namensbeischriften (aus gutem Grund, denn die Ikonographie wird nach Wegfall aller dinstiktiven Merkmale mehrdeutig<sup>69</sup>).

Ist es hier die Konzentration auf den Zweikampf der Heroen und die starke Überlegenheit des Herakles, wählt eine zweite Gruppe von Bildern eine andere Akzentuierung. Hier bleibt Ares am Kampf beteiligt, dafür aber entzieht sich Athena. Auf der oben betrachteten Schale des Kleophrades-Malers in London (Abb. 29) steht die Göttin ruhig am linken Rand, die Lanze aufgestellt und dem Kampfgeschehen wahrscheinlich zuschauend<sup>70</sup>. Auf der ebenfalls oben schon betrachteten Hydria des Antimenes-Malers in Basel (Abb. 25) ist Athena noch stärker zurückgetreten: Sie erscheint, von der Szene des Hauptfeldes getrennt, im sekundären Bildfeld hinter dem Henkel. Und auf wiederum anderen Bildern, wie etwa der Schale des Oltos in Toledo (Abb. 12), ist sie dann

Abb. 29  
Herakles bezwingt Kyknos. Attische Schale des Kleophrades-Malers, London, British Mus., um 500–480



Abb. 30  
Herakles bezwingt Kyk-  
nos. Attische Halsampho-  
ra des Diosphos-Malers,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 500–490



endgültig aus der Szene verschwunden<sup>71</sup>. Der Gewinn ihres Zurücktretens ist evident, erlaubte er doch, den Angriff des Herakles auf Ares zu erweitern. Dadurch gelang es, den Kyknos-Kampf in ein beliebtes Schema der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe zu überführen<sup>72</sup>: den Kampf gegen zwei Gegner, von denen der eine unterliegt und der zweite sich bedrohlich nähert. Dieses Schema hatte den Vorteil, die Ambivalenz des Kampfes und damit die kriegerischen Qualitäten anschaulicher zu formulieren, wurde doch das Bedeutungspotential des Gegners auf zwei Figuren aufgeteilt: Der unterliegende Gegner vergegenwärtigte die Stärke und den Sieg des Angreifers, der zu Hilfe eilende Gefährte veranschaulichte hingegen die Bedrohlichkeit der Situation, in die sich der Angreifer begab. So wurde es möglich, sowohl die Tapferkeit als auch die kraftvolle Stärke des Siegers eindrucksvoll im Bild zu formulieren – was alleine über das ikonographische Schema des Zweikampfes nicht zu bewerkstelligen war, da hier, wie oben gesehen, immer eine der anderen Dimension untergeordnet sein mußte. Bedenkt man das Potential, das dem sog. Dreikampfschema zu eigen war, so wird verständlich, warum dies auch und gerade für die Darstellung des Kyknos-Kampfes attraktiv war: Erlaubte es doch, Herakles sowohl in seiner gewaltigen Stärke als auch in seinem unerschrockenen Kampfesmut eindrucklich vorzuführen. Im Vergleich zu diesem Gewinn war die Marginalisierung seiner Schutzgöttin leicht zu verschmerzen.

Es zeigt sich also, daß die neuen Kyknos-Bilder nicht mehr einer pathetisierenden Untermalung der eigentlichen Kampfszene durch zusätzliche Figuren bedurften: Die Dramatisierung der Kampfszene selbst durch Motive der expliziten Gewalt machte sie mehr und mehr überflüssig. So konnten die Vasenmaler nun über das Repertoire der Zusatzfiguren neu verfügen: Sie konnten sie weglassen oder aber neu instrumentalisieren, um nun ergänzend diejenigen Aspekte zu vergegenwärtigen, die über die Ikonographie der expliziten Gewalt weniger gut zu formulieren waren.

Alles in allem bedienten sich also die Kyknos-Bilder des letzten Viertels des 6. Jh. und des frühen 5. Jh. einer anders konditionierten Darstellung der kriegerischen Gewalt, als sie noch die vorausgehenden Bilder des 3. Viertels gewählt hatten. Dabei griffen sie zum Teil ikonographische Optionen wieder auf, wie sie schon in den frühen Kyknos-Darstellungen des 2. Viertels Verwendung gefunden hatten. Grundsätzlich aber weitete sich nun das Potential der expliziten Gewaltdarstellung nochmals aus, indem die Vasenmaler vor allem auf Seiten der Opfer-Ikonographie stark pathetische Motive wählten und mehr und mehr das schmerzvolle Sterben des Unterliegenden in den Blick nahmen.

Hier drängt sich dieselbe Frage wie schon bei dem Phänomen der Dämpfung auf: Wie kam es zu einer solchen Pathetisierung der Gewalt-Ikonographie? Was war ihr Gewinn – für die Vasenmaler, und noch mehr: für die Betrachter? Auch hier bleibt vorerst nur, die Frage auszuloten – denn auch dieser chronologische Wandel läßt sich erst im weiteren Feld der verschiedenen einzelnen Betrachtungen angemessen bewerten, und vor allem auch nur im Zusammenhang mit der Bewertung des vorausgehenden Wandels, der Dämpfung im 3. Viertel des 6. Jh.

Grundsätzlich bestand die Qualität der neuen Gewalt-Ikonographie in zweierlei Aspekten – und hieraus muß sich auch ihr Reiz definiert haben, um dessentwillen man sie mehr und mehr aufgriff: Zum einen vergegenwärtigte die Darstellung der expliziten Gewalt in einer bemerkenswerten Eindringlichkeit die emotional bewegenden Erfahrungen kriegerischer Gewalt: Aggressivität und Schmerzen, Töten und Sterben. Damit eröffnete sie dem Betrachter eine Auseinandersetzung mit Kampf und kriegerischer Aggression, die ihn in jedem Fall emotional stärker herausforderte – und damit seiner Reflexion auf Kampf und Krieger-tum eine zusätzliche Emphase, in welcher Art auch immer. So können über eine solch pathetisierte Gewaltdarstellung sowohl Faszination an der Aggression stimuliert als auch problematisierende Ablehnung der Gewalttätigkeit provoziert werden. Was bei den attischen Bildern der Fall war, bleibt im folgenden zu fragen (und wird in der Forschung unterschiedlich beantwortet). Konkret im Fall der Bilder von Herakles und Kyknos wird man freilich eher von einer Intensivierung der Faszination an der Aggression ausgehen wollen.

Zum anderen aber erschloß die neue pathetisierte Ikonographie der Kyknos-Bilder auch einen veränderten Diskurs um die kriegerischen Qualitäten. Der explizite Verweis auf das ohnmächtige Sterben des unterliegenden Gegners sowie zum Teil auch die explizite Darstellung des Tötens selbst lenkten die Definition von kriegerischer Tüchtigkeit wieder auf den Ausgang des Kampfes: das heißt auf die Manifestation der Stärke und Kraft des Helden, die sich im Unterliegen und Sterben seines Opfers offenbarte. Die pathetische Ausmalung der Ohnmacht und Hilf-



losigkeit des Kyknos betonte dabei die besondere Aggressivität und wuchtvolle Kraft, die der Held aufgewandt hatte – und verwies so einerseits überzeugend auf einen außergewöhnlichen und besonders hart geführten Kampf, andererseits auf die exzeptionelle Kraft und Stärke des Helden. Unter der oben vorgeschlagenen Annahme, die vorausgehende Ikonographie der impliziten Gewalt hätte vor allem auf eine primäre Vergegenwärtigung des Helden in seiner Tapferkeit und seinem Kampfesmut gezielt, würde sich dann auch hier ein aufschlußreicher Wandel in der gesellschaftlichen Vorstellung von Krieg und kriegerischer Bewährung abzeichnen.

Beide Optionen bleiben am Befund der folgenden Betrachtungen weiter zu prüfen und zu diskutieren – und ebenso auch, je nach Erklärung des jeweiligen diachronen Wandels in der Gewalt-Ikonographie, wie dieser Wandel im historischen Kontext konkret zu erklären ist. Vorerst aber gilt anderes: nämlich zunächst, die Grundlage unserer Beobachtungen an weiteren exemplarischen Betrachtungen zu sichern, auszuweiten oder gegebenenfalls auch verändert zu definieren.

## Tod in Raten: Herakles gegen Geryoneus & Co.



### Ein Testfall: Monsterhopliten im Vergleich

Für unsere Fragen fügt sich gut, daß die Vasenmaler Herakles noch gegen einen zweiten Superhopliten antreten lassen: den dreileibigen Geryoneus. Die Bilder dieses Kampfes stehen den eben betrachteten Kyknos-Bildern nahe, zeigen sie doch ebenfalls die Auseinandersetzung zwischen dem ‚wilden‘ Kämpfer Herakles und einem hoplitisch kämpfenden Ungeheuer. Doch gleichzeitig divergieren sie in ihrer ikonographischen Ausgestaltung: Während in den Kyknos-Bildern der Gegner in der Ikonographie des normalen Hopliten auftritt, erscheint er hier als ein schreckliches Monster, ein Hoplit mit drei Körpern, dreifach kämpfend und dreifach gefährlich. Für die Darstellung aggressiven Kampfes und pathetischen Sterbens boten sich hier den Vasenmalern somit andere ikonographische Optionen und Zwänge. Diese Ambivalenz, thematische Nähe und ikonographische Divergenz, macht die Bilder vom Kampf zwischen Herakles und Geryoneus zu einem geeigneten zweiten Untersuchungsfeld. Unter der sicheren Prämisse, daß das grundsätzliche Interesse am Kampf des Herakles gegen einen Superhopliten bei beiden Bildthemen mehr oder minder übereinstimmend ist – und damit auch aus inhaltlicher Perspektive ähnliche Interessen an die Darstellung des Kampfes und der kriegerischen Gewalt herangetragen werden –, läßt sich hier prüfen, wie weit die Grundstrukturen und diachronen Verschiebungen in der Gewalt-Ikonographie, die wir bei den Kyknos-Bildern beobachten konnten, allgemeinere Gültigkeit besitzen.

Wie der Kampf gegen Kyknos ist auch der gegen Geryoneus ein Thema, das sich vor allem in der archaischen Bilderwelt Athens größerer Beliebtheit erfreute: Die Darstellungen setzten gleichfalls kurz vor der Mitte des 6. Jh. ein und enden ebenso im frühen 5. Jh.<sup>1</sup>. Um die 70 Bilder sind überliefert – etwas weniger als für Kyknos. Interessanterweise zeigt sich jedoch eine andere diachrone Verteilung: Während beide Themen in der

Zeit zwischen 560/50–530 noch ähnlich häufig auftreten, erfahren die Kyknos-Bilder nach 530 eine deutliche Steigerung, während diese für Geryoneus ausbleibt – und die Bilder somit auffällig hinter denen mit Kyknos zurückbleiben<sup>2</sup>. Es wird sich im folgenden zeigen, daß diese Unterschiede in der Beliebtheit auch etwas mit den verschiedenen ikonographischen Optionen in der pathetischen Schilderung von kriegerischer Gewalt zu tun haben.

Denn ganz offensichtlich erschließt die Darstellung des Geryoneus-Kampfes hierbei ein anderes Potential, mit anderen Vor- und Nachteilen. Der wesentliche Unterschied zu den Kyknos-Bildern liegt in der Darstellung des Geryoneus selbst: Seine Mehrgestaltigkeit erlaubt ihm ein einzigartiges Changieren zwischen allen Spielarten, die der Kampf einem Unterliegenden als Rollen zugesteht: Angreifer, Verteidiger, Besiegter. Auf einer Bauchamphora der E-Gruppe in London<sup>3</sup> (um 550, Abb. 31) tritt der dreileibige Geryoneus wie eine eng gestellte Phalanx auf, im Gleichschritt sich gegen Herakles wälzend, jeder der drei Kämpfer mit Schild und Lanze ausgestattet. Doch der Ansturm dieses Monsterhopliten zeigt erste Ausfälle: Der vordere der drei Körper hat sich nach hinten umgedreht, senkt etwas den Kopf und hält die Lanze vertikal nach unten gerichtet – bedrohliche Gegenwehr geht von ihm nicht mehr aus, er erscheint schon überwunden. Auch der hintere der drei Körper ist nicht mehr ganz im Besitz seiner Kräfte: Sein Kopf sinkt leicht nach vorne, und auch die Lanze in seiner erhobenen Rechten senkt sich schon. Le-

Abb. 31  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus, am  
Boden der sterbende  
Hirte Eurytion und der  
Hund Orthros. Attische  
Bauchamphora der E-  
Gruppe, London, British  
Mus., um 550



diglich der mittlere Hoplit tritt Herakles in noch kraftvoller Angriffshaltung entgegen. Jeder der drei Körper nimmt somit ein unterschiedliches Stadium im Verlauf des Kampfes ein: ein Gegner zwischen Angriff und Sterben.

Dieses Changieren macht den eigentlichen Reiz des Geryoneus aus – und wird zum ikonographischen Standard der Kampfszene: Nie erscheint Geryoneus auf den attischen Vasenbildern ganz einer Situation hingegen, nie greift er insgesamt kraftvoll an<sup>4</sup>, nie unterliegt er vollkommen, sondern immer verkörpert er gleichzeitig beide Seiten im Handeln des Gegners, bedrohliches Auftreten und Sterben. Bei den Darstellungen des Kyknos-Kampfes war diese Ambivalenz, wie gesehen, lediglich durch die Kombination von unterliegendem Kyknos und angreifendem Ares zu formulieren gewesen. Sie war dort zum Teil wohl auch bewußt gesucht worden, um die Ambivalenz des Kampfgeschehens selbst zu thematisieren, das kraftvolle Angreifen des Siegers und sein tapferes Wagen in eine Situation höchster Bedrohung. Bei den Geryoneus-Bildern war diese Option immer von vornherein gegeben. Und hier bestand zweifelsohne ihr Vorteil – wenn das Interesse einer ausgewogenen Formulierung beider Seiten in der Erfahrung von Kampf galt. Doch lag genau hier auch die Gefahr eines Mankos: Wand sich das Interesse einer eher einseitigen Wahrnehmung des Kampfgeschehens unter dem Aspekt des Tötens und Überwindens zu, dann geriet die Ikonographie des Geryoneus schnell an ihre Grenzen, da er eben nicht völlig überwunden und niedergeworfen dargestellt wurde (respektive: werden konnte, aus formal-ästhetischen Gründen<sup>5</sup>). Zumindest einer der Körper hielt das Monster noch aufrecht und kämpfte unerbittlich weiter. Hier mochte dann die Ikonographie der Kyknos-Bilder attraktiver werden, da sie das drastische Unterliegen und Sterben des Gegners einfacher und überzeugender darstellen ließ. Je nach Interesse an der Schilderung kriegerischer Gewalt konnten somit die beiden Bildthemen in Konkurrenz geraten. Wie sehr dabei die ambivalente Definition des Opfers den Knotenpunkt in der Geschichte der Geryoneus-Bilder ausmacht, werden wir gleich sehen.

Aber noch in einem zweiten Punkt unterscheidet sich das Potential der Geryoneus-Bilder von denen des Kyknos-Kampfes. Allerdings sind dies lediglich ikonographische Optionen, die nicht entsprechende Nachteile implizierten. Denn nach der Erzählung des Mythos war Geryoneus nicht der einzige, den Herakles bei diesem Abenteuer überwindet<sup>6</sup>. Zuvor tötet er den furchtbaren Hund Orthros und den Hirten Eurytion. Und beide Opfer können, zusammen oder zumindest einer von beiden, auf den Geryoneus-Bildern auch erscheinen – wie auf der Bauchamphora in London (Abb. 31) zu sehen: Hund und Hirte liegen hier überwunden und sterbend am Boden, blutende Wunden charakterisieren sie als die ersten Opfer des Herakles, bevor sich dieser anschickt, ihren Herrn

Abb. 32  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Hydria des Lydos, Rom,  
Villa Giulia, um 560–550



gleichfalls zu überwinden. Die Zufügung weiterer pathetisch sterbender Opfer bot für die Bilder somit die Möglichkeit, außerhalb der Handlungsebene des Hoplitenkampfes zusätzlich Aggression und Tod zu formulieren – und so die eigentliche Kampfszene mit einer weiteren Dramatik anzureichern, jenseits der enger gesetzten Spielräume, die die Ikonographie des Geryoneus selbst hierfür bot.

Das besondere Potential der Geryoneus-Bilder erlaubte somit, letztlich ein Panoptikum des Sterbens zu entwerfen, eines Sterbens in verschiedenen Tonarten: mit dem schrittweisen Unterliegen des dreifachen Hopliten, mit dem einsamen Sterben des Hirten, mit dem qualvollen Krepieren der Bestie. Alle Bildelemente wirkten zusammen und interpretierten sich gegenseitig. Auch wenn Geryoneus selbst im Bild nur bedingt dramatisch sterben konnte: Der ihn umgebende Tod kompensierte bis zu einem gewissen Maß dieses Manko und überantwortete das Nichtdarstellbare der Phantasie des Betrachters, unter klarer Anleitung.

Freilich wurde das Potential der Ikonographie des Geryoneus-Kampfes nicht zu allen Zeitstufen gleichermaßen aktiviert. Unterschiedliche Akzentuierungen lassen sich wie schon bei den Kyknos-Bildern deutlich beobachten. Es bleibt nun zu prüfen, wieweit sich in diesen diachronen Veränderungen vergleichbare Strukturen in der jeweiligen Darstellung der Gewalt abzeichnen. Dabei möchte ich die Bilder in zwei Runden betrachten – entsprechend der beiden Strategien der Gewaltdarstellung. In einer ersten Runde zunächst allein die Ikonographie des Geryoneus: In welcher Weise setzen hier die Vasenmaler Aggression und Gewalttätigkeit des Kampfgeschehens selbst in Szene und loten die Vor- bzw. Nach-



Abb. 33  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Bauchamphora des Töp-  
fers Exekias, Paris, Mus.  
du Louvre, um 550

teile der spezifischen Ikonographie des Geryoneus aus? Sodann in einer zweiten Runde die Darstellung der zusätzlich sterbenden Figuren, Orthoros und Eurytion: In welcher Weise erscheinen die Mittel der pathetischen Unter- bzw. Übermalung der Kampfszene jeweils aktiviert?

### Geryoneus: Das Opfer zwischen Angriff und Tod

Wieder ist es letztlich ein pendelndes Auf und Ab in der Pathetisierung der Kampfszene, das sich in den Bildern vom Kampf gegen Geryoneus findet – analog zu den beobachteten Phänomenen bei den Kyknos-Bildern. Auch die frühesten Bilder der Geryoneus-Episode setzten mit einer betont drastischen Ausgestaltung des Kampfgeschehens ein, um diese dann bald wieder in gedämpftere Töne zu überführen.

Auf einer Hydria des Lydos in Rom<sup>7</sup> (um 560/50, Abb. 32), vielleicht die früheste Fassung der Geryoneus-Erzählung überhaupt in der attischen Vasenmalerei, erscheint eine zunächst dramatische Inszenierung: Herakles kämpft mit Pfeil und Bogen gegen Geryoneus, der sich ihm in kraftvollem Angriff, mit vorgehaltenem Schild und zum Wurf erhobener Lanze, entgegenstellt. Der hintere der drei Körper ist jedoch getroffen, ein Pfeil des Herakles hat sich ihm direkt durch das Auge in den Schädel gebohrt und scheint den Schädel zu durchschlagen<sup>8</sup>; voller Pathos wirft der Hoplit den Kopf weit zurück, sein rechter Arm fährt ihm gleichfalls nach hinten, der Körper sinkt zurück, und auch seine Beine straucheln: Das vordere rutscht nach vorne aus und verliert den Bo-



Abb. 34  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Bauchamphora des  
Malers von Berlin 1686,  
Malibu, Getty Mus.,  
um 540



denkontakt, das hintere knickt im Knie ein – der Hoplit wird von den beiden noch dynamisch angreifenden Körpern mitgeschleift. Explizite Darstellung der Verwundung und die dramatische Reaktion des kraftlos zusammenbrechenden Opfers charakterisieren hier die Ikonographie der Gewalt. Das Unterliegen des einen Körpers bleibt aber – und zwar wortwörtlich – an den Rand gerückt: Was das Aufsehererregende des Bildes ausmacht, ist weniger sein schmerzvolles Sterben als vielmehr der kraftvolle und bedrohliche Ansturm der beiden anderen Körper gegen Herakles.

Die Drastik der Hydria des Lydos wird von den folgenden Vasenmalern schnell aufgegeben. Die zahlreichen Darstellungen des Geryoneus-Kampfes, die aus der Zeit von ca. 550 bis 530 überliefert sind, zeigen durchweg eine gedämpftere Ikonographie. Eines der wohl frühesten Beispiele für die neue Fassung findet sich auf einer von Exekias getöpften Bauchamphora in Paris<sup>9</sup> (um 550, Abb. 33); sie markiert gleichzeitig die Übergangssituation im ikonographischen Ringen der Vasenmaler mit Geryoneus. Herakles greift seinen Gegner nun im Nahkampf an, nicht mehr mit dem Bogen, sondern mit dem in der Rechten geschwungenen Schwert. Seine bedrohliche Nähe und zugleich seinen Wagemut veranschaulicht das Motiv seiner hinter die Schildabwehr des Geryoneus geführten Linken: Herakles dringt in den Abwehrraum seines Gegners vor, der Ausgang des Kampfes wird dadurch antizipiert. Geryoneus hingegen schreitet mit kraftvollem Schritt gegen den Helden, lediglich das vorgesetzte Bein des vorderen Körpers knickt im Knie leicht ein. Daß der Ansturm nicht mehr mit voller Kraft erfolgt, wird jedoch weniger





Abb. 35  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Bauchamphora der  
E-Gruppe, New York,  
Metropolitan Mus. of Art,  
um 550–540

an der Stellung der Beine als vielmehr an der Haltung der Körper selbst offensichtlich: Der vordere hat sich nach hinten umgedreht und senkt leicht den Kopf, seinen Schild hält er im Rücken, wo er ihm nichts mehr nützt, und auch die Lanze führt er senkrecht mit der Spitze nach unten. Sein Unterliegen wird hier weniger durch die drastische Wiedergabe der Verwundung und des entkräfteten Zusammenbrechens formuliert, sondern mehr im Aufgeben seines Angriffs, d.h. der Negierung seines für ihn charakteristischen Handelns. Auch der hintere Hoplit erscheint nun angeschlagen – sein Kopf sinkt leicht nach vorne. Allein der mittlere der drei Körper bleibt übrig, um Herakles kraftvoll anzugreifen. Das bedrohliche Auftreten des Geryoneus wird somit zwar auf einen Hopliten reduziert, im Unterschied zum Angriff gleich zweier Hopliten auf der Hydria des Lydos, doch erscheint im Vergleich dazu zugleich auch das Unterliegen der beiden getroffenen Körper komplementär um so verhaltener inszeniert.

Besonders offensichtlich wird die Dezenz im Motiv der abgeschossenen Pfeile, das der Vasenmaler von der früheren drastischeren Ikonographie der Kampfszenen noch übernimmt: Um zu erklären, warum die beiden äußeren Körper aus dem kraftvollen Angriff ausbrechen, läßt er je einen Pfeil im Schädel eines der Hopliten stecken. Doch erscheint hier das Motiv der Verwundung eher additiv zugefügt, die Reaktion der beiden getroffenen Körper nimmt jedenfalls auf die Verwundung nicht explizit Bezug – im Unterschied zu der von Lydos gewählten Fassung.

Die Diskrepanz zwischen dem drastischen Motiv der Verwundung und der verhaltenen Formulierung der zusammensinkenden Körper mag schnell als störend empfunden worden sein. Jedenfalls tauchen die im Körper des Geryoneus steckenden Pfeile bei allen anderen Bildern die-



Abb. 36 A und B  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Halsamphora der  
E-Gruppe, New York,  
Privatsmlg., um 530

ser Zeitstufe nicht mehr auf<sup>10</sup> (bzw. beschränken sich allein auf Eurytion, s.u.). Fortan erscheint Geryoneus nun in der Ikonographie dezenten Unterliegens, wobei die Vasenmaler sich schnell einer weitgehend standardisierten Darstellung bedienen. Auf der vorher betrachteten Bauchamphora der E-Gruppe in London (Abb. 31) sowie auf einer des Malers von Berlin 1686 in Malibu<sup>11</sup> (um 540, Abb. 34) kippen jeweils gleich zwei Körper zur Seite, in der gewohnten Verhaltenheit: Der eine Körper dreht sich nach hinten um und hält die Lanze gesenkt, die Spitze oftmals betont nach unten gerichtet, den Schild noch fest gepackt, die Augen geöffnet, sein Kopf kann leicht nach vorne sinken, auf nur wenigen Vasenbildern knicken seine Beine ein, mehrheitlich bewegt er sich im gleichen kraftvollen Schritt wie seine Kollegen. Ein zweiter Körper gibt ebenfalls nach, was jedoch allein durch das Vorkippen seines Kopfes und das Verschwinden hinter seinem Schild (im Sinne eines Ausblendens aus der Szene) formuliert erscheint oder auch allein durch seine ebenfalls senkrecht nach unten gerichtete Lanze<sup>12</sup>. Zum Teil können aber auch noch zwei Körper gegen Herakles stürmen, wie auf einer Bauchamphora der E-Gruppe in New York<sup>13</sup> (um 550/40, Abb. 35) der



Abb. 37  
Geryoneus und Orthros.  
Attische Halsamphora  
des Schaukel-Malers,  
Paris, Cabinet des Mé-  
dailles, um 540–530

Fall: Hierdurch wird der gewaltige Angriff des Monsterhopliten stärker betont, sein Unterliegen hingegen auf eine minimal definierte Schwächung im Angriff reduziert<sup>14</sup>.

Herakles begegnet uns auf fast allen Bildern dieser Zeit im Nahkampf, das Schwert oder, als die primitivere Waffe des Nahkampfes, die Keule gegen seinen Gegner führend und immer mit der Linken hinter die Schildwand seines Gegners greifend. Mit dem Bogen tritt er dagegen nur selten auf<sup>15</sup>. Die Konzentration auf den Nahkampf mit Schwert oder Keule ist bezeichnend: Erlaubt sie doch, den Helden in der ruhmvolleren und explizit seine Tapferkeit formulierenden Kampfesweise darzustellen – statt in der für einen Hopliten unstandesgemäßen Kampfesart mit der Waffe des Fernkampfes, Pfeil und Bogen<sup>16</sup>. Es erscheint symptomatisch für die Bilder um 550–530, daß sie stärker, als es im letzten Viertel dann der Fall sein wird, diese Charakterisierung des kämpfenden Herakles wählten – war dies doch die Zeit, in der auch bei den Bildern des Kyknos-Kampfes verstärkt Tapferkeit und Kampfeswut als die zentralen Wertvorstellungen im Diskurs um die hoplitischen Qualitäten akzentuiert erschienen.

Bezeichnend ist aber auch, daß Herakles, obwohl er dies mit seinen Waffen, vor allem dem Schwert, könnte, auf keinem der Vasenbilder zwischen 550–530 in der Ausübung expliziter Gewalt erscheint: Nirgends stößt er sein Schwert in einen der Körper des Geryoneus<sup>17</sup>. Hier treffen wir auf dieselbe Zurückhaltung, wie sie auf den zeitgleichen Bildern des Kyknos-Kampfes zu beobachten war – es dominiert auch hier die Betonung der Bedrohung und des tapferen Angriffs. Töten als Manifestation von Überlegenheit und Stärke scheint in diesen Bildern weniger interessiert zu haben.

Abb. 38  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Halsamphora des Madrid-  
Malers, New York, Smlg.  
Callimanopoulos, um 520



Alles in allem war es also ein recht einheitliches Bild vom Kampf zwischen Herakles und Geryoneus, das sich in der Zeit von 550–530 auf den Vasenbildern bot. Bei einigen der jüngsten Vasenbilder dieses Zeitraumes, gegen 530 (bzw. 540/30), beginnt jedoch die Ikonographie wieder in Unruhe zu geraten. Zunächst sind es nur geringe Modifikationen hin zu einer leisen Pathetisierung – aber sie sind Vorboten eines größeren Umschwungs. Alle Modifikationen betreffen die Ikonographie des Opfers. Bemerkenswert ist vor allem eine späte Halsamphora der E-Gruppe in New York<sup>18</sup> (um 530, Abb. 36). Drastischer als auf den sonstigen Vasen seit 550 wird hier das entkräftete Zusammenbrechen des nach hinten gewendeten Körpers formuliert: Sein vorderer Fuß biegt sich in der Ferse betont nach oben und markiert so den Verlust an Bodenkontakt, der hintere wird mit umgebogenen Zehen am Boden entlang geschleift<sup>19</sup>; auch der Körper bricht nun vehementer nach hinten, der rechte Arm mit der Lanze ist als Zeichen der Entkräftung jetzt gesenkt, die unbrauchbar gewordene Lanze verläuft horizontal und für den Betrachter betont sichtbar vor dem Monster; und auch die geöffnete Linke löst sich nun vom Griff des Schildes: überall Entkräftung – als Zeichen des Sterbens. Ähnlich akzentuiert auch der Schaukel-Maler auf einer Halsamphora in Paris<sup>20</sup> (um 540/30, Abb. 37) das Sterben des einen Hoplitenkörpers: Erstmals begegnet uns hier bei dem nach hinten kippenden Hoplit das Motiv des geschlossenen Auges aus der Ikonographie der Todes.

In diesen Bildern kündigt sich eine neue Bewegung hin zu einer wieder pathetischeren Ausgestaltung der Kampfszene an – eine Bewegung, die dann die Bilder des letzten Viertels des 6. Jh. und des frühen 5. Jh. zunehmend charakterisieren sollte. Wie bei den Kyknos-Bildern kam es





auch hier nun vor allem zu einer drastischeren Formulierung des Unterliegens und Sterbens auf seiten des Opfers – soweit dies die Ikonographie des Geryoneus zuließ.

Mehrere Stufen der Pathetisierung lassen sich unterscheiden, sie scheinen tendenziell auch der diachronen Entwicklung im ausgehenden 6. Jh. zu entsprechen. Zunächst wurde allein das Zusammenbrechen des einen Hoplitenkörpers stärker thematisiert, auf dem Weg, wie ihn schon die beiden betrachteten Bilder um 530 gewiesen hatten. In konsequenter Weiterentwicklung des ikonographischen Spielraumes läßt der Madrid-Maler auf einer Halsamphora in New York<sup>21</sup> (um 520, Abb. 38) den toten Körper nach hinten wegbrechen: Beide Beine straucheln, der Oberkörper biegt sich wieder nach hinten und hängt leblos am Rumpf der beiden anderen Hopliten, sein rechter Arm mit der Lanze schleift nach unten gesenkt mit, und sein linker Arm steckt nach oben geführt im Schild, was das Durchhängen des Körpers um so mehr unterstreicht; der Kopf ist wieder nach vorne auf die Brust gesunken und das Auge geschlossen<sup>22</sup>. Ähnlich gestaltet ein Maler der Leagros-Gruppe die Szene: Auf einer Lekythos in Delos<sup>23</sup> (um 510/500, Abb. 39) läßt er den hinteren Körper fast schon über dem Boden schleifen – was ihm vor allem dadurch gelingt, daß er auch den mittleren Körper nun nach hinten (und zugleich zur Seite, d.h. frontal aus der Handlungsebene hinaus) wegbrechen läßt; hier fächert sich das dreileibige Monster in seinem sukzessiven Niedersinken breit aus<sup>24</sup>.

Die Dramatik des Opfers definiert sich hier also vor allem in der Ikonographie des kraftlos herabhängenden Körpers. Dabei kommt es zu einer deutlichen Annäherung an die Darstellung der Gefallenen in den

Abb. 39  
Herakles bezwingt Geryoneus. Attische Lekythos der Leagros-Gruppe, Delos, Arch. Mus., um 510–500

Szenen der Leichenbergung<sup>25</sup>. Die Wiedergabe des leblosen Körpers, dazu das meist geschlossene Auge charakterisieren den Hoplitenkörper somit weniger als einen Sterbenden denn vielmehr als einen Toten<sup>26</sup>. Damit war die eine Seite im Auftreten des Monsterhopliten ins Extrem ausgereizt: Schlimmer konnte es zumindest für diesen Körper nicht mehr kommen.

Bezeichnend aber ist, daß die Definition des Geryoneus gleichzeitig auch auf der entgegengesetzten Seite ins Extrem gesteigert wurde. Vergleichen wir die eben betrachteten Bilder mit den vorausgehenden Vasenbildern der E-Gruppe, so fällt auf, daß der dort ebenfalls als getroffen niedersinkende dritte Körper nun wieder auflebt: Auf der Mehrzahl der Vasenbilder greift er wie der mittlere Körper mit gefährlich geschwungener Lanze Herakles an. Je toter der eine Körper, desto kraftvoller und gefährlicher wurde wieder der andere. Dadurch gelang es den Vasenmalern, die beiden komplementären Aspekte, die den spezifischen Charakter des Geryoneus als Gegner des Herakles ausmachten, betonter auszureizen: seine ungeheuerliche Gefährlichkeit und sein ohnmächtiges Unterliegen. Die Ambivalenz des Monsterhopliten wurde so in ihren Extremen definiert.

Konzentrierte sich auf all diesen Bildern die Pathetisierung des Opfers auf die Darstellung des leblos zusammensinkenden Körpers – als die Veranschaulichung expliziter Gewalt-Auswirkung –, so griffen auf manchen Bildern des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh., als die zweite Stufe der ikonographischen Entwicklung, die Vasenmaler auch wieder das Motiv der expliziten Gewalt-Ausübung auf. Zumindest taten sie das indirekt, indem sie nun wieder die Verwundung des Gegners durch Herakles thematisierten. Die eindrucksvollste Darstellung findet sich auf der berühmten Schale des Euphronios in München<sup>27</sup> (um 510/500, Abb. 40): Der kraftvoll angreifende Monsterhoplit wälzt sich mit weitem Ausfallschritt gegen Herakles, wobei der mittlere leblose Körper von den anderen beiden in der gewohnten Ikonographie mitgeschleift erscheint; mitten in seinem Auge steckt ein Pfeil des Herakles, Blut strömt heftig aus der Wunde, die Verwundung und damit auch das schmerzvolle Sterben werden so in einer bedrückenden Nahsichtigkeit veranschaulicht. Doch stehen dem Euphronios andere Vasenmaler in der drastischen Ausgestaltung wenig nach. Besonders die rotfigurigen Vasenmaler greifen die Motive expliziter Gewalt häufig auf: So wählt auch der Epeleios-Maler auf einer Schale im deutschen Privatbesitz<sup>28</sup> (um 510, Abb. 41) das Motiv des im Auge steckenden Pfeils. Und auf einer verschollenen Schale<sup>29</sup> (um 520/10, Abb. 42) multipliziert Oltos gar die Verwundung des getroffenen Hoplitenkörpers und läßt ihn gleich von drei Pfeilen in Kopf, Nacken und Flanke getroffen niederbrechen, Blut strömt aus den Wunden am Körper<sup>30</sup>. Ähnlich wie bei den Darstellungen des Kyknos-Kampf-



fes im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. versinken nun auch die Geryoneus-Bilder mehr und mehr in einen Strom aggressiver Gewalt.

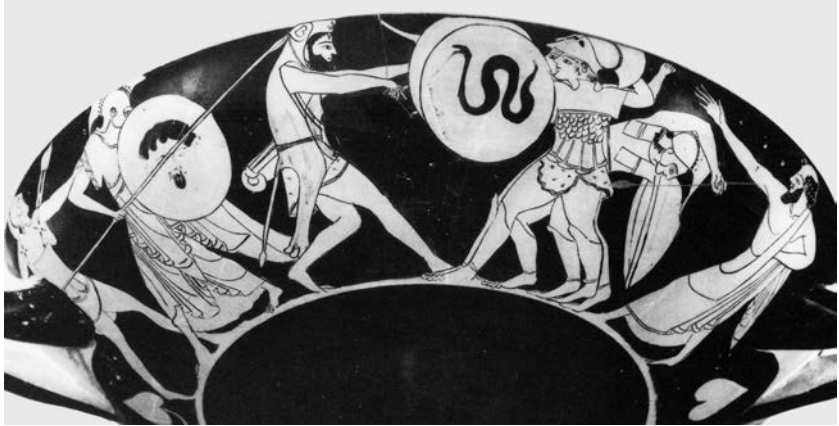
Und Herakles? Auch in seiner Ikonographie treten im letzten Viertel des 6. Jh. wieder Änderungen ein. Sie betreffen vor allem die Wahl seiner Waffen und damit auch seine Kampfesart. Während auf den Bildern um 550–530 eindeutig der Nahkampf mit Schwert und Keule bevorzugt wurde, kann nun Herakles auch wieder mit Pfeil und Bogen auftreten; besonders ab 510 scheint sich diese Darstellungsalternative zunehmender Beliebtheit zu erfreuen: Sowohl die Maler der Leagros-Gruppe als auch die rotfigurigen Vasenmaler wählen mehrheitlich bzw. durchweg den pfeilschießenden Herakles<sup>31</sup>. Das Aufkommen dieser Darstellung ist aus zwei Perspektiven zu betrachten.

Zum einen weist sie darauf hin, daß offensichtlich das Interesse an der Definition des Herakles gemäß den hoplitischen Qualitäten – zumindest in seiner Ausschließlichkeit – nachließ<sup>32</sup>; andere Vorstellungen vom ‚wildem‘ Helden traten daneben wieder in den Vordergrund – und ließen anscheinend auch das Bild des weniger ruhmvoll mit Pfeil und Bogen kämpfenden Herakles attraktiv werden. Ähnliche Tendenzen zeigen sich auch in anderen Heraklesdarstellungen: Auf den Bildern des Kyknos-Kampfes tritt der Held ebenfalls nun häufiger mit Pfeil und Bogen als Waffe neben Keule bzw. Schwert auf<sup>33</sup>; und auch in anderen Szenen wie etwa dem Streit mit Apollon um den Dreifuß wird der wilde und aufbrausende Charakter dieses natürlichen Helden stärker akzentuiert. Wie diese veränderte Sicht auf den Kämpfer Herakles zu erklären

Abb. 40  
Herakles bezwingt Geryoneus. Attische Schale des Euphronios, München, Antikensmlg., um 510–500



Abb. 41  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Schale des Epeleios-  
Malers, Bremen,  
Privatsmlg., um 510



ist, und inwieweit sich diese sogar in einen weiteren Kontext sich allgemein wandelnder Wahrnehmung kriegerischer Qualität einbindet, bleibt zu fragen.

Hinzu kommt jedoch eine zweite Perspektive, die sich stärker aus den ikonographischen Gegebenheiten des Geryoneus-Kampfes selbst ergibt – und aus der heraus sich das massive Auftreten des pfeileschießenden Herakles gerade bei diesem Bildthema erklärt, unabhängig von allen übergreifenden Verschiebungen in der Definition des Helden. Denn der Wandel im Auftreten des Helden scheint auch logische Konsequenz aus der veränderten Definition seines Gegners zu sein. Wie gesehen, wurde die ambivalente Dimension des Monsterhopliten mehr und mehr in ihre Extreme ausgereizt: Die Gefährlichkeit des bedrohlich angreifenden Geryoneus sowie sein drastisches Unterliegen erschienen in der zuletzt betrachteten Ikonographie mit den zwei nach vorne stürmenden Körpern und dem leblos von ihnen mitgeschleiften dritten Körper pointiert formuliert. Dies hatte jedoch auch für das Erscheinen ihres Gegners und Überwinders Konsequenzen, vor allem dann, wenn mehr und mehr auch der Aspekt der expliziten Gewalt-Ausübung in der Szene akzentuiert werden sollte. Herakles explizit Geryoneus im Nahkampf verwunden zu lassen, hätte den bedrohlichen Auftritt der zwei gegen ihn stürmenden Körper empfindlich konterkariert, da Herakles schließlich nur in den ihm am nächsten stehenden Körper sein Schwert stoßen konnte. Wollte man die drohende Präsenz der beiden nach vorne heranstürmenden Körper nicht schwächen, blieb nur der im Rücken des Monsters wegbrechende Körper als Angriffsfeld für explizite Verwundung. An ihn jedoch kam Herakles nicht im Nahkampf heran, sondern nur aus der Entfernung, mit dem tödlichen Pfeilschuß. Es war gewissermaßen also die Stärke des Geryoneus, die Herakles zum ‚un-hoplitischen‘ Fernkampf zwang – um seine Stärke entsprechend in Szene zu setzen: Nur so konn-

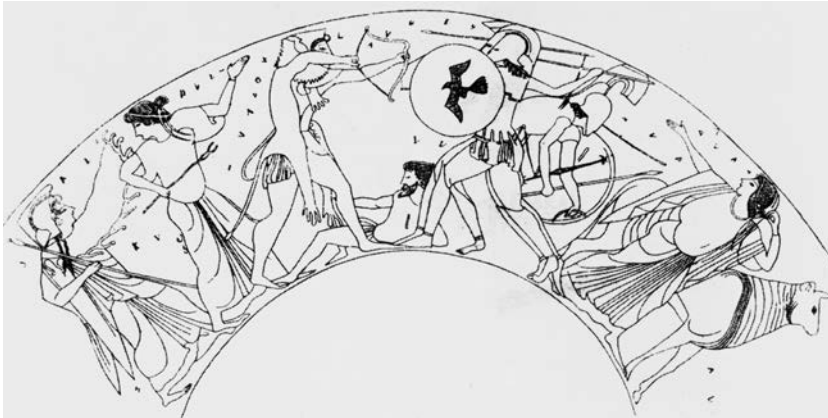


Abb. 42  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus. Attische  
Schale des Oltos, ver-  
schollen, ehemals Noël  
des Verges, um 520–510

te er im erfolgreichen Angriff gegen einen furchtbaren Gegner vorgeführt werden. Die stärkere Betonung der Bedrohlichkeit des Geryoneus als Folie für die Definition des Siegers Herakles erinnert an die gleichzeitigen Versuche, die die Vasenmaler parallel bei den Darstellungen des Kyknos-Kampfes unternahmen: Dort ließen sie zunehmend Herakles gegen Kyknos und Ares gemeinsam kämpfen, um die beiden Seiten des Kampfes, Bedrohlichkeit und Sieghaftigkeit, gleichermaßen eindrucksvoll zu formulieren. Dabei waren freilich die Akzente gerade umgekehrt: Der sterbende Kyknos stand als Manifestation der Stärke im Zentrum und der angreifende Ares drohte am Rand. Wollten die Vasenmaler in ähnlich eindrucksvoller Weise die Ambivalenz am Beispiel der Geryoneus-Bilder vergegenwärtigen, blieb ihnen nichts anders übrig, als die Positionen zu vertauschen.

Aggressor und Opfer stehen also immer wieder in einer auffallenden ikonographischen Abhängigkeit, definieren sich wechselseitig und zwingen einander zu komplementären Verschiebungen ihrer Ikonographie. Hier, in der Definition der Gegner, vor allem in der Definition des siegreichen Angreifers, liegt somit ein wesentlicher Motor für die Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie. Das Pendeln in der Darstellung der kriegerischen Gewalt, wie es sich hier bei den Bildern des Geryoneus-Kampfes beobachten läßt – mit einem ähnlichen Auf und Ab in den Spielarten expliziter und impliziter Gewalt, wie wir sie schon bei den Kyknos-Bildern kennengelernt hatten –, führt deutlich zu unterschiedlichen Formulierungen, was Kampf und hoplitische Qualitäten ausmachen: Zum einen veranschaulicht das Sterben des Geryoneus die dominierende Kraft und siegreiche Stärke des Helden, zum anderen verweist der bedrohliche Angriff des Monsterhopliten auf die Tapferkeit des Herakles. Und beide Perspektiven definieren wohl auch das Unterliegen des getroffe-

nen Hoplitenkörper jeweils anders: In den Bildern, in denen mehr die Tapferkeit des Helden mittels der Bedrohlichkeit des Monsterhopliten akzentuiert werden soll, erscheint das Unterliegen bzw. Sterben vornehmlich als ein Aufgeben der kriegerischen Aktivität, als ein Negieren des eigentlichen Wesens des Hopliten formuliert. In den Bildern hingegen, die stärker auf die kraftvolle Überwindung und tödliche Stärke des Herakles ausgerichtet sind, wird auch das Unterliegen bzw. Sterben konsequent mehr als ein Entkräften und lebloses Niedersinken definiert. Je nach Interesse am Kampf und am Auftritt des Helden – mit seinen in der Reaktion seines Gegners sich spiegelnden Qualitäten – verschob sich also auch die Wahrnehmung des sterbenden Opfers. Die Veränderungen im Diskurs um Heldentum und kriegerische Bewährung, wie sie sich in den Bildern des gegen die Superhopliten kämpfenden Herakles abzeichnet, bedingten somit immer weiterreichende Verschiebungen in der Ikonographie der Kampfszene – infolge der komplementären Abhängigkeit von Angreifer und Gegner bzw. Opfer.

Doch ist dies nur die eine, wenngleich prominentere Hälfte des Kampfes zwischen Herakles und Geryoneus. Während die Krieger miteinander ringen, sterben am Boden einsam Eurytion und Orthros. Ihnen wollen wir uns nun zuwenden.

### **Eurytion und Orthros: Das einsame Sterben des Opfers**

Wir hatten bei den Kyknos-Bildern gesehen, daß zu bestimmten Zeiten, je nach Darstellung der kriegerischen Gewalt, die Vasenmaler sich weiterer Figuren bedienen, um die eigentliche Kampfszene pathetisch zu untermalen und in ihrer spezifischen Dimension des Gefährlichen und Gewaltvollen zu definieren. In welcher Weise griffen nun die Vasenmaler diese Strategie bei den Bildern des Geryoneus-Kampfes auf?

Von der Erzählung her boten sich ihnen gleich zwei Opfer von außergewöhnlicher Erscheinung: der Hirte Eurytion, in der einfachen Hirtentracht mit kurzem Chiton, Fell und oftmals urtümlicher Fellmütze, als Angehöriger einer unteren Gesellschaftsschicht und damit Gegenpart zu seinem hoplitisch auftretenden Herrn; und der furchtbare Hund Orthros, oftmals in den literarischen Quellen als Bruder des Kerberos angesprochen und in den Bildern mit zwei Köpfen wiedergegeben, als der adäquate Begleiter des dreileibigen Monsterhopliten<sup>34</sup>. Mehrheitlich ist es Eurytion, auf den die Vasenmaler ausgreifen und ihn zwischen den beiden kämpfenden Protagonisten am Boden hockend oder liegend zeigen – so etwa auf den schon gesehenen Vasenbildern des Lydos in Rom, des Töpfers Exekias in Paris oder des Madrid-Malers in New York (Abb. 32. 33. 38). Nur selten gesellt sich Orthros zu Eurytion – wie

etwa auf den Amphoren der E-Gruppe in London und New York (Abb. 31. 35); und nur auf den späteren Bildern vor allem des ausgehenden 6. Jh. gewinnt die Bestie einen stärkeren und zentraleren Auftritt – so auf der Amphora des Schaukel-Malers in Paris, der Lekythos der Leagros-Gruppe in Delos oder der Schale des Euphronios in München (Abb. 37. 39. 40).

Die Dominanz des Hirten mag aus zweierlei Gründen verwundern: Die zweifelsohne größere Bedrohlichkeit und Fürchterlichkeit ging von der Bestie aus – der Hirte blieb dagegen ikonographisch vergleichsweise blaß (auch wenn ihn die literarischen Quellen als Sohn des Ares ausgeben; doch konnte eine solche Genealogie keinen Niederschlag in seiner Ikonographie finden<sup>35</sup>). Daß die Vasenmaler dennoch nicht die Bestie als aufsehererregenderen Akzent wählten, sondern den langweiligen Hirten, erscheint erklärungsbedürftig: zumal die Überwindung und Tötung subalterner Figuren kaum ein Thema in der griechisch-archaischen Bildkunst war, das für sich größere Aufmerksamkeit beanspruchen konnte – vor allem nicht, wenn es darum ging, einen aufsehererregenden Kampf zwischen zwei gewaltvollen und starken Gegnern zu zeigen.

Die Häufigkeit, mit der dessen ungeachtet Eurytion auf den Bildern begegnet, wird jedoch verständlich, wenn man seine Anwesenheit weniger aus der narrativen Sicht zu erklären versucht als aus den Gegebenheiten der Ikonographie. Denn die Szene des Kampfes zwischen Geryoneus und Herakles hatte den Hirten als Bildmotiv weitaus nötiger, als es je seine Rolle aus der eigentlichen narrativen Handlung hätte bedingen können. Mit der am Boden liegenden oder zu Boden stürzenden Figur zwischen den beiden Kontrahenten gelang den Geryoneus-Bildern das, was parallel die Bilder der normalen offenen Hoplitenkämpfe mit dem zwischen den Kriegern liegenden Gefallenen ebenso zu erreichen suchten<sup>36</sup>: die tödliche Dimension des Kampfes zumindest unterschwellig zu vergegenwärtigen und somit das Schicksal zu antizipieren, das über beiden, vor allem aber über einem der beiden Kontrahenten drohend schwebte. Erst die Perspektive des Todes machte den Kampf zu dem, was er wirklich war: eine Angelegenheit höchster Anspannung und bedrückender Unsicherheit, eine Angelegenheit, die äußerste Konzentration und Tapferkeit erforderte, wollte man sie lebend überstehen. Allein das Motiv des Gefallenen als dem ersten Opfer verlieh der bildlichen Darstellung diese Perspektive, die über die Ikonographie des offenen Kampfes schlichtweg nicht formulierbar war.

Die Vasenmaler entliehen sich also das Motiv des Gefallenen aus der geläufigen Ikonographie der Hoplitenkämpfe und setzten es im Horizont der Geryoneus-Bilder mit derjenigen menschlichen Figur um, die sich einzig aus dem narrativen Zusammenhang hierfür anbot: dem Hir-

Abb. 43  
Der sterbende Eurytion.  
Attische Halsamphora  
des Madrid-Malers, New  
York, Smlg. Callimano-  
poulos, um 520 (Detail  
aus Abb. 38)



ten Eurytion. Daß sie dies taten, ist bezeichnend. Die Ikonographie des Geryoneus erlaubte, wie gesehen, immer nur die Andeutung des Unterliegens und Sterbens – aufs Ganze gesehen blieb die Kampfszene aber eher den Darstellungen offener Kämpfe nahe. So bedienten sich die Vasenmaler des Hirten als kompensierendes Motiv, der das tun konnte, was dem sterbenden Körper am Rumpf des Geryoneus versagt blieb: dramatisch zu Boden zu stürzen und in der geläufigen Ikonographie der Sterbenden bzw. Toten am Boden zu liegen. Wie eng dabei Hirte und Hoplitenkörper aufeinander bezogen werden konnten, zeigt die oben schon betrachtete Halsamphora des Madrid-Malers in New York (Abb. 38. 43): Eurytion liegt, von einem Pfeil in der Brust getroffen, ausgestreckt am Boden, die Beine übereinandergeschlagen, den Oberkörper noch aufgerichtet, aber den Kopf schon auf die Brust senkend, das Auge geschlossen, die Arme entkräftet herabhängend und aus mehreren Wunden im Gesicht, am Körper sowie an Armen und Beinen blutend. In seinem Sterben scheint sich das Herabsinken des leblosen Hoplitenkörpers fortzusetzen: Dieser strauchelt mit den Beinen über die Beine des Eurytion, der Körper sackt in sich zusammen, das Auge ist geschlossen – er würde im nächsten Moment zu Boden sinken und sich neben Eurytion legen, wenn er könnte. Es ist die Enge in der Ikonographie des Monsterhopliten selbst, die somit Eurytion seinen starken Auftritt als Ersatz-toter beschert.

Im einzelnen gestalteten die Vasenmaler das Sterben des Eurytion gleichfalls unterschiedlich – analog zur unterschiedlich pathetischen Ausformulierung der eigentlichen Kampfszene. Auf den früheren Bildern um 560/50–530 wird das Potential des dramatischen Sterbens zum Teil eindrucksvoll genutzt: Auf der von Exekias getöpferten Amphora in Paris (Abb. 33) erscheint der Hirte in der üblichen Ikonographie des einsamen Sterbens der in der Schlacht Gefallenen: am Boden liegend, die Beine angezogen, Oberkörper und Kopf nach hinten gedreht, sich mit dem einen Arm aufstützend und in der gesenkten Rechten eine Waffe noch haltend. Gesteigert in der Drastik seines Sterbens zeigt ihn der Vasen-

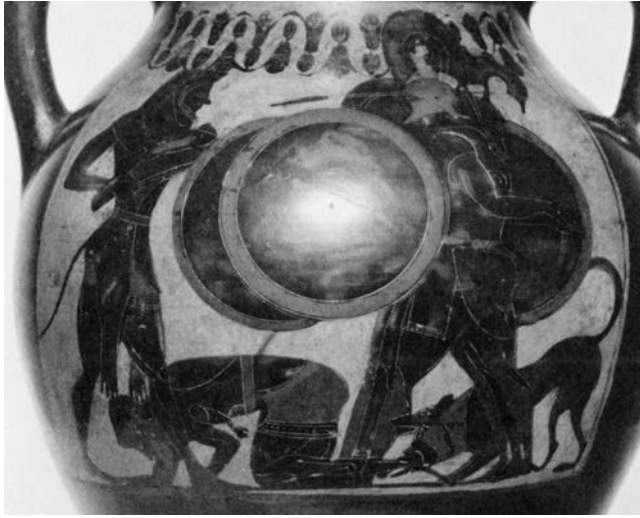


Abb. 44  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus mit dem  
sterbenden Eurytion.  
Attische Bauchamphora  
der E-Gruppe, Cambridge  
(Mass.), Fogg Art Mus.,  
um 550–530

maler von einem Pfeilschuß des Herakles niedergestreckt (ähnlich wie auch zwei der Hoplitenkörper): Der Pfeil durchbohrt den Schädel im Nacken und schlägt durch die Stirn vorne wieder durch – die detaillierte Darstellung der sich durch das Opfer brutal durchbohrenden Waffe gehört zu den äußersten Formen, die die attisch-archaische Bildkunst an Wiedergabe explizit-drastischer Verwundung zulässt. Deutlich ergänzt hier die pathetisch angereicherte Darstellung des Sterbens am Boden das nur andeutbare Sterben der leicht wegkippenden Hoplitenkörper weiter oben. In ähnlicher Strategie verfährt ein Maler der E-Gruppe auf einer Bauchamphora in New York (Abb. 35): Er zeigt den Hirten voller Wucht zu Boden stürzend, Schwert und Stein noch in den Händen, niedergestreckt von einem Pfeil im Nacken<sup>37</sup>. Auf einer wiederum anderen Bauchamphora der E-Gruppe in Cambridge<sup>38</sup> (um 550–530, Abb. 44) krümmt sich der Hirte hilflos am Boden, vornüber auf Hand und Knien aufgestützt, und sucht einen Pfeil aus seiner Brust zu ziehen. Ohne Zweifel: In der freieren Konzipierbarkeit des sterbenden Hirten eröffnet sich den Vasenmalern ein weites und dankbares Spielfeld, das sie entsprechend flexibel mit immer wieder neuen und aufsehenerregenden ikonographischen Entwürfen auszureizen suchen. Andere Maler nutzen dabei weniger die explizite Darstellung der tödlichen Verwundung, sondern konzentrieren sich stärker auf die Inszenierung der expliziten Gewalt-Auswirkung, des Leidens und Sterbens des Hirten. So läßt ein Maler der E-Gruppe auf seiner Amphora in London (Abb. 31) Blut aus einer nicht näher definierten Wunde im Nacken in weitem Bogen hervorspritzen<sup>39</sup>; zusätzlich verweist auch das frontal wiedergegebene Antlitz nachdrücklich auf das Sterben des Hirten.



Abb. 45  
Kampf zwischen Herakles  
und Geryoneus mit dem  
überwundenen Eurytion.  
Attische Bauchamphora  
des Malers von München  
1379, München, Antiken-  
smg. 1379, um 550–540



In all diesen Fällen untermalt der drastisch sterbende Eurytion die gesamte Kampfszene, vor allem aber den Auftritt seines noch kraftvoll ausschreitenden Herrn, mit einem eindrucksvollen Pathos. Wieweit die Vasenmaler hier gezielt das Ausmaß der expliziten Gewalt am Boden komplementär auf das der impliziten Gewalt in der eigentlichen Kampfszene abgestimmt haben, mag man sich überlegen. Der Vergleich mit der Darstellung auf der wenig früheren Hydria des Lydos in Rom (Abb. 32) könnte jedenfalls dafür sprechen: Denn hier, wo das tödliche Zusammenbrechen des einen Hoplitenkörpers noch drastisch ausformuliert erscheint, beschränkt sich der Vasenmaler bei Eurytion komplementär auf eine verhaltenere Darstellung, zeigt ihn am Boden liegend und zusammenbrechend, mit dem geschlossenen Auge eines Toten, aber ohne Wunden oder gar den tödlichen Pfeil.

Doch bilden die eben genannten Bilder nur die eine Seite. Ein größerer Teil der Bilder um 550–530 läßt das dramatische Potential des Eurytion eher ungenutzt und gestaltet das Unterliegen des Hirten in verhaltenen Tönen – wie die namensgebende Bauchamphora des Malers von München 1379<sup>40</sup> (um 550/40, Abb. 45) veranschaulichen mag: Sie zeigt den Hirten lediglich am Boden hockend, ohne Blut und Wunde charakterisiert, in der einfachsten Ikonographie des Gefallenen, bei der allein dessen Passivität und Verbannung aus der Ebene der Handlung sein Sterben umschreibt<sup>41</sup>. Auf manchen Bildern, wie etwa der Bauchamphora des Malers vom Vatikan 365 im Vatikan<sup>42</sup> (um 550/40, Abb. 46), erscheint Eurytion zumindest mit geschlossenen Augen – im Unterschied zum sterbenden Körper des Monsterhopliten, der in dieser Zeit-



Abb. 46  
Der sterbende Eurytion.  
Attische Bauchamphora  
des Malers von Vatikan  
365, Vatikan, Mus. Grego-  
riano Etrusco,  
um 550–540



Abb. 47  
Der sterbende Eurytion.  
Attische Bauchamphora  
in London, British Mus.,  
um 550–530



Abb. 48  
Der sterbende Eurytion.  
Attische Halsamphora  
der Klasse von Cabinet  
des Médailles 218, Paris,  
Mus. du Louvre,  
um 520–500

stufe immer mit normal geöffnetem Auge dargestellt wird. Und auf manch anderen Bildern wiederum, wie etwa einer Bauchamphora in London<sup>43</sup> (um 550–530, Abb. 47), zeigen ihn die Maler schließlich tot ausgestreckt am Boden liegend, gemäß der alternativen Ikonographie, die in den Kampfdarstellungen für die Gefallenen ausgeprägt war. Auch wenn es in leiseren Tönen geschieht, so versuchen die Maler doch auch hier das Sterben des Eurytion als pathetisierenden Gegenpol zu Geryoneus zu instrumentalisieren.

In den folgenden Jahrzehnten ab 530 ändert sich das Schicksal des Eurytion – in zweierlei Hinsicht. Zum einen kann sein Sterben in einer nochmals gesteigert drastischen Ikonographie wiedergegeben werden, wie

wir es als Phänomen generell für das ausgehende 6. und frühe 5. Jh. nun schon mehrmals kennengelernt haben. Wie weit man damals gehen konnte, zeigt eine Halsamphora in Paris<sup>44</sup> (um 520–500, Abb. 48) – ihre Formulierung bleibt singulär, ist aber in ihrer Extremheit symptomatisch: Der Maler läßt Eurytion mit dem Rücken nach hinten gefallen am Boden liegen, die Arme dramatisch weit nach hinten geworfen, das Gesicht frontal zum Betrachter gedreht und aus vier Wunden am Kopf, an der Flanke und an den Beinen blutend. Andere Maler wählen für den Hirten ein etwas verhalteneres Sterben, aber auch sie akzentuieren mehrheitlich sein entkräftetes Niedersinken und seine Verwundung. So erscheint auf der Halsamphora des Madrid-Malers in New York (Abb. 43), wie schon gesehen, Eurytion entkräftet zu Boden gesunken, die Rechte weit nach hinten gestreckt und mit geöffneter Handfläche nach oben gedreht, als Zeichen seiner Ohnmacht, nicht mehr weiter mit einer Waffe wehrhaft agieren zu können; Blut fließt aus dem geschlossenen Auge über seine Wange, ferner aus Wunden an Brust, an den Armen und Beinen, die alle, jedoch dezenter als auf der Pariser Amphora, auf seine Verwundung verweisen. Ähnlich wählt auch Euphronios auf seiner Schale in München (Abb. 40) die Darstellung des entkräftet Sterbenden: zu Boden gesunken, das eine Bein angezogen, das andere im Knie angewinkelt aufgesetzt, sich mit der zurückgesetzten Rechten noch aufstützend, die Linke leblos gesenkt, mit sich neigendem Kopf, brechendem Auge und blutender Wunde am Oberschenkel. Was jedoch bei all diesen Bildern auffällt: Der tödlich verwundende Pfeil ist verschwunden, Eurytion stirbt vor sich hin, ohne expliziten Hinweis, wie ihn Herakles konkret getötet hat<sup>45</sup>. Dies ist um so erstaunlicher, als parallel hierzu der sterbende Körper des Monsterhopliten nun mehr und mehr mit dem sich in ihn bohrenden Pfeil erscheinen kann. Eurytion scheint das Motiv der expliziten Gewalt an Geryoneus abgetreten zu haben. Der Ersatztote verliert offensichtlich an Kraft in seinem zusätzlich pathetisierenden Potential, je eindrucksvoller die Dramatik des sterbenden Hoplitenkörpers formuliert wird.

Gleichzeitig zu dieser Entdramatisierung vollzieht sich nun aber auch eine zunehmende Marginalisierung des Eurytion. Auf der Schale des Euphronios (Abb. 40) erscheint er an die Seite gedrängt, unter den Schalenhenkel verbannt – während Orthros seine zentrale Position zwischen den Kontrahenten eingenommen hat. Noch häufiger verschwindet jedoch der Hirte nun ganz aus der Szene – wie etwa die Lekythos der Leagros-Gruppe in Delos oder die Schale des Epeleios-Malers in deutschem Privatbesitz zeigen<sup>46</sup> (Abb. 39. 41). Sein Abschied beginnt gegen 540/30, parallel zur einsetzenden Pathetisierung des einen Hoplitenkörpers: zunächst noch langsam und vor allem bei den Vasen, die die Kampfszene auf beide Seiten verteilt wiedergeben, dann aber in den letzten Jahrzehnten des 6. Jh. immer häufiger<sup>47</sup>. Ganz offensichtlich begriffen die

Vasenmaler das Motiv des zwischen den Kämpfern Liegenden zunehmend als überflüssig: Wohl mochte es nicht wesentlich mehr das Pathos der Szene bereichern, als es inzwischen auch schon die dramatisierte Darstellung des Geryoneus allein vermochte.

Nutznießer ist Orthros. Ihm beschert der Abgang des Hirten einen späten Auftritt. Auf den früheren Bildern um 560/50–530 erschien die Bestie bislang nur vereinzelt – und dann immer nur in der Begleitung des Eurytion wie auf den betrachteten Amphoren in London, New York und Cambridge<sup>48</sup> (Abb. 31. 35. 44). Gegen 540/30 ändert sich jedoch die Situation, ebenfalls parallel zur beginnenden Pathetisierung des einen Hoplitenkörpers und dem beginnenden Abgang des Eurytion: Auf einer Halsamphora des Schaukel-Malers in Paris (Abb. 37), auf der auch Geryoneus erstmals mit geschlossenem Auge erschien, steht die Bestie allein neben Geryoneus<sup>49</sup>. Im letzten Aufbäumen ihrer Gefährlichkeit fletscht sie die Zähne, während sie von zwei Pfeilen in den Kopf getroffen niedergeht. Von nun an begegnet Orthros zunehmend häufiger auf den Vasen. Der Lysippides-Maler zeigt ihn etwa auf seiner Schale in London<sup>50</sup> (um 530/20, Abb. 49) getroffen auf dem Rücken liegend – an der alten Stelle des Eurytion, zwischen Herakles und Geryoneus; ähnlich läßt ihn auch Euphronios auf seiner Schale in München (Abb. 40) tot am Boden liegen, wobei er das Krepieren der Bestie durch das Motiv des in der Brust steckenden Pfeils und der blutenden Wunde pointiert unterstreicht; und auch der Maler der Leagros-Gruppe zeigt Orthros auf seiner Lekythos in Delos (Abb. 39) getroffen und aus mehreren Wunden blutend zusammenbrechen, ähnlich dramatisch wie sein Herr über ihm<sup>51</sup>.

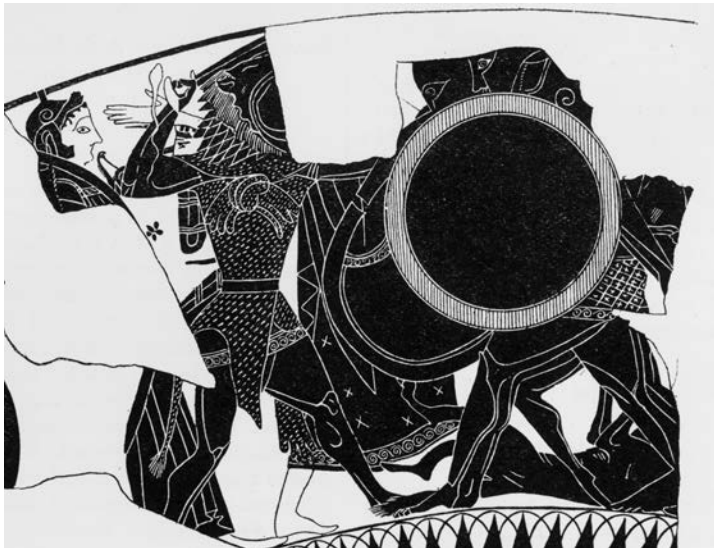


Abb. 49  
Herakles bezwingt Geryoneus, am Boden der tote Orthros. Attische Schale des Lysippides-Malers, London, British Mus., um 530–520

Die tote oder sterbende Bestie erschien also manchen Vasenmalern nun als das angemessenere Motiv zwischen den streitenden Gegnern. Der Hund assoziierte freilich durch sein eigenes monsterhaftes Wesen die Furchtbarkeit und damit Gefährlichkeit des Geryoneus – mehr, als dies der unmonsterartige Hirte vermocht hatte. Vielleicht lag hier der Reiz, weshalb die Vasenmaler des späten 6. und frühen 5. Jh. stärker auf ihn zurückgriffen als ihre früheren Kollegen. Denkbar ist auch, daß es die besondere Dramatik der sterbenden Bestie war, die gegenüber dem sterbenden Hirten mehr überzeugte: Schließlich konnten die Vasenmaler den Hund noch aufsehenerregender am Boden sterben lassen, mit den nach oben geworfenen Vieren, und den sich auseinanderbiegenden Köpfen. Aber auch ein Drittes mag als Vorteil dazukommen – und hat vielleicht die größte Plausibilität als Erklärung: Der Hund nahm in der Mitte des Bildes nicht soviel Raum in Anspruch wie der Hirte; Eurytion trennte die beiden Gegner optisch stärker, während Orthros sie wieder enger zusammenkommen ließ<sup>52</sup> – sowohl konkret räumlich im Bildfeld als auch im Ausmaß der Aufmerksamkeit, die das in der Mitte liegende Opfer beanspruchte: Ein sterbender Mensch wirkt auf einen (menschlichen) Betrachter immer anders und intensiver als eine krepierende Bestie.

Generell können wir hier also wieder eine Verschiebung im Umgang mit den die Hauptpersonen begleitenden und die Szene pathetisch untermalenden Zusatzfiguren beobachten – ähnlich wie bei den Kyknos-Bildern. Und wieder liegt auch die Zäsur um 530 (540/30 bzw. 530/20). Während auf den älteren Bildern es vor allem Eurytion ist, der mehr oder weniger immer als Ersatz für den nicht ausreichend dramatisch sterbenden Körper des Monsterhopliten dargestellt wird, beginnen die Vasenmaler ab 530, das pathetisierende Potential der Begleit-Opfer flexibler einzusetzen: Obwohl sie in der Ikonographie ihres Sterbens nochmals dramatischere Ausgestaltung erfahren, scheinen sie ihre zuvor unverzichtbare Position zu verlieren; Eurytion kann nun in den Bildern zum Teil ausgeblendet sein, zum Teil tritt die sterbende Bestie an seine Stelle, oder es fehlen beide und die Kontrahenten prallen unmittelbar aufeinander<sup>53</sup> (Abb. 41).

Neben diesen beiden Opfern (bzw. anstelle von ihnen) können auf den jüngeren Bildern noch weitere, erregt gestikulierende Figuren an den Seiten auftreten, die mit ihrer Reaktion die Kampfszene orchestrierend kommentieren – eine Strategie, die wir schon bei den Kyknos-Bildern als bezeichnend für das ausgehende 6. Jh. kennengelernt haben. So läßt etwa der Maler der Leagros-Gruppe auf seiner Lekythos in Delos (Abb. 39) hinter dem zusammenbrechenden Geryoneus eine Frau, wohl die Mutter des Monsters<sup>54</sup>, auftreten, die im Gestus der Erregung und Klage ihre Rechte weit nach vorne streckt und die Linke auf den Kopf legt; auf der anderen Seite erscheint ein Hirte, der sich erregt gestikulierend von dem Ge-



schehen abwendet<sup>55</sup>. Ähnlich rennt auf der Schale des Euphronios in München (Abb. 40) eine wild gestikulierende Frau hinter Geryoneus herbei – die Differenz ihres Agierens zum sicheren Auftreten der Schutzgöttin Athena hinter Herakles verweist schon an den Rändern auf den Ausgang des Kampfes. Wiederum anders und noch raffinierter setzte der Epeleios-Maler auf seiner Schale im deutschen Privatbesitz (Abb. 41) das dramaturgische Potential der seitlichen Figuren ein: Hier eilt hinter Geryoneus ein bärtiger Mann im Himation und mit weit nach vorn gestreckter Rechter herbei (seine Identifizierung bleibt unklar), während sich hinter Herakles überraschend Athena in der Ikonographie eines furchtsam sich abwendenden Hopliten davonmacht<sup>56</sup> – an beiden Rändern entsteht Angst und Erregung, was die gewaltige Dimension des Kampfes in der Mitte unterstreicht: Pointierter kann man die Vehemenz und Gefährlichkeit dieses Kampfes mittels der seitlichen Figuren kaum noch formulieren – wenn er selbst Athena dazu bewegt, bange das Weite zu suchen.

Bedenkt man die ikonographische Entwicklung der Geryoneus-Bilder, so wird verständlich, daß diese orchestrierende Untermalung zum Ende des 6. Jh. immer attraktiver wurde, nachdem man die pathetischen Akzente in der Mitte, unterhalb der Helden, reduzierte<sup>57</sup>. Aber letztlich blieb dies eben nur eine rahmende Untermalung, die konsequent den Blick in die Mitte lenkte: Mehr und mehr konzentrierten sich die Bilder hier auf den Kampf zwischen Herakles und dem Monsterhopliten als den eigentlichen Höhepunkt. Diese Verlagerung in der Konzeption pathetischer Inszenierung war vor allem deshalb möglich geworden, weil die Darstellung des Geryoneus in seinem pathetischen Potential selbst in- zwischen weitergehend ausgereizt worden war.

### **Ein erstes Fazit: Gewalt im Heldenkampf des 6. Jh.**

Fassen wir unsere Beobachtungen zu den Geryoneus-Bildern zusammen: Die Bilder zeigen – wie schon die Kyknos-Bilder – eine sich immer wieder wandelnde Ikonographie in der Darstellung der kriegerischen Gewalt und Aggression. Darin bestätigen sich erneut die Tendenzen einer diachronen Veränderung, wie sie im Fall der Kyknos-Bilder schon zu beobachten waren. Grundsätzlich zeichnen sich drei Phasen ab, wobei die Geryoneus-Bilder die erste Phase nur schwach überliefern: Am Anfang, im 2. Viertel des 6. Jh., suchen die Vasenmaler Formen der expliziten Gewaltdarstellung und veranschaulichen über das entkräftete Niederstürzen des sterbenden Opfers eindrucksvoll die ungeheure Stärke und siegreiche Kampfeswut des Herakles. In den folgenden Jahrzehnten von ca. 550–530 dominiert hingegen eine auffallende Dämpfung in der pathetischen Schilderung des Unterliegens und Sterbens des Gegners, die



Maler wählen Formen der impliziten Gewalt, um die Entscheidung des Kampfes zu antizipieren – das Unterliegen des Gegners wird dabei aber mehr als ein Nicht-Kämpfen, d.h. ein Negieren des charakteristischen Agierens des Hopliten, formuliert; die Ikonographie des Sterbens ist entsprechend nur sehr verhalten aktiviert. Nicht so sehr das kraftvolle Überwinden des Opfers steht somit in diesen Bildern mehr im Vordergrund, sondern stärker nun das tapfere Angreifen des Helden gegen einen als bedrohlich und gewaltvoll auftretenden Gegner: Blut, Wunden und schmerzvolles Sterben würden die Bedrohlichkeit des Gegners zu sehr konterkarieren. Gegen 530 jedoch scheint sich erneut das Interesse am Diskurs um kriegerische Qualitäten und heldenhaftes Siegen langsam wieder zu verschieben: Im Laufe der Jahrzehnte, mit einem klaren Höhepunkt zum Ende des 6. Jh. hin, nimmt die dramatische Inszenierung des Sterbens des Opfers sukzessive zu, tritt wieder mehr das entkräftete Niedersinken und explizite Sterben in den Vordergrund und akzentuiert somit wieder stärker den Aspekt des kraftvollen Überwindens und Siegens als primäres Kriterium, über das Kampf erfahren und in den Bildern definiert wird. Es ist somit ein Pendeln zwischen zwei Optionen, das die Ikonographie des Kampfes zwischen Herakles und den Super-Hopliten kontinuierlich bestimmt. Die Wahl der dabei dargestellten Gewalt, explizit oder implizit, mit Akzentuierung mehr auf der Auswirkung oder aber der Ausübung, erweist sich somit als vor allem abhängig von den jeweiligen Interessen an der Definition von Kampf und siegreichem Helden.

Ein zweites: Die ikonographische Abhängigkeit von Sieger und Opfer bzw. Held und Gegner bedingt, daß sich ihre jeweilige Ikonographie immer komplementär konstituiert bzw. ändert. Dabei ist die Ausgestaltung des Opfers, wie schon bei den Kyknos-Bildern beobachtet, der primäre Träger in der Definition des Kampfgeschehens. Entsprechend sind hier die Schwankungen in der Ikonographie größer – und hierauf konzentrieren sich auch die Vasenmaler in ihrem ikonographischen Experimentieren verstärkt. Jedoch resultiert das besondere Interesse am Opfer vornehmlich aus dessen Funktion als Spiegel für die Definition des Siegers, da dessen entsprechende Qualitäten eben nur schwer in seiner eigenen Ikonographie anschaulich gemacht werden konnten. So bedingt sich die spezifische Darstellung des Opfers in seinem Sterben – sei es unter Betonung aller Drastik, sei es unter Dämpfung des Pathos – folglich auch nur aus der jeweiligen Definition des Helden: Die Dämpfung von Leiden und schmerzhaftem Sterben war lediglich *conditio sine qua non* für eine entsprechende Charakterisierung des Herakles, nicht aber Folge einer generellen Problematisierung der dargestellten expliziten Gewalt, welche auch dem Opfer ein schonenderes Sterben zugestanden hätte. Die Art der Darstellung der Gewalt zeigt sich in diesen Bildern somit immer wieder als lediglicher Ausdruck und Spiegel der kämpferischen Qualitäten

des Helden. Sie ist Mittel im Diskurs um den Helden, nicht aber eigenständig wahrgenommenes und in den Bildern diskutiertes Thema, weder in ihrer expliziten Veranschaulichung noch in ihrer Zurücknahme.

Ein drittes: Bei beiden Bildthemen zeigt sich eine besondere Auffassung von Kampf und kriegerischer Gewalt, die die archaischen Bilder letztlich das Potential in der Darstellung von Aggression und Gewalttätigkeit nur bis zu einem gewissen Maße ausnutzen läßt – und zugleich die Vasenmaler immer wieder vor Probleme stellt. Obgleich sowohl Kyknos als auch Geryoneus furchtbare Gegner sind, deren Überwindung als selbstverständlich und korrekt begriffen wird, erscheint Herakles nie als triumphierender Sieger über dem endgültig besiegten Gegner. Immer wird er als kraftvoller und siegreicher, aber eben noch *kämpfender* Held vorgeführt. Die Gefährlichkeit und Schwierigkeit der Kampfsituation, in die er sich wagt, muß gleichzeitig in den Bildern thematisiert werden. Kampf bleibt, wie für das Denken der archaischen Gesellschaft bezeichnend, eine agonal definierte Auseinandersetzung: Auch wenn der Stärkere eindrucksvoll siegen wird, sein Gegner muß als schwer zu überwindender Kontrahent überzeugen, dessen Bedrohlichkeit erst das Ausmaß der Kraft des Siegers veranschaulicht. Entsprechend stehen die Vasenmaler vor einer besonderen Herausforderung: Sie müssen in den Bildern immer unter Betonung dieser Ambivalenz den Kampf des Herakles vorführen. Eine unschöne Herausforderung, da in der Figur eines Kriegers nicht leicht gleichzeitig Bedrohen und Unterliegen formuliert werden kann, und noch weniger in eindrucksvoller und überzeugender Weise. Hieraus ergibt sich für die archaischen Bilder in einem besonderen Maß die Notwendigkeit, auf weitere Figuren zurückzugreifen, die das in den Figuren des Gegners bzw. in der Szene des Kampfgeschehens nicht gut Artikulierbare zu veranschaulichen helfen: indem sie entweder die Bedrohlichkeit des gefährlichen Kampfes betonen oder aber das bevorstehende Sterben des Gegners antizipierend vergegenwärtigen – immer komplementär zum spezifischen Potential in der Ausgestaltung der Kampfszene selbst. Besonders die Vasenmaler der Jahrzehnte um 550–530 mit ihrer stärkeren Akzentuierung der impliziten Gewalt bedurften dieser Strategie und wendeten sie intensiv an, indem sie bei Kyknos vor allem Zeus auftreten und bei Geryoneus Eurytion sterben ließen. In Zeiten hingegen, in denen die Gewalttätigkeit und das Sterben des Opfers expliziter dargestellt wurden, so vor allem in der Phase zunehmender Pathetisierung im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh., sank der Bedarf an den zusätzlich kommentierenden Beiguren – und man bediente sich ihrer mehr und mehr, wenn überhaupt, an sekundären Positionen im Bildfeld, als ein das Kampfgeschehen nur noch leise orchestrierender Rahmen.

Bei aller Unterschiedlichkeit, die die beiden Bildthemen auszeichnet: Es zeigen sich bei beiden dieselben Grundstrukturen in der Ikonographie

der Gewalt, sowohl in ihren grundsätzlichen Rahmenbedingungen als auch in ihrer diachronen Veränderung. Aber bei allen Gemeinsamkeiten erweist sich nicht zuletzt auch die Divergenz der Bildthemen als aufschlußreich für unsere Fragen. Denn es zeigt sich deutlich, daß in den beiden Bildern vom Kampf gegen Kyknos bzw. gegen Geryoneus die Akzente immer unterschiedlich gesetzt waren – zwangsläufig infolge des divergierenden Potentials, das sich in der ikonographischen Ausgestaltung des Gegners jeweils bot: Bei Geryoneus war es immer die ambivalente Definition des Gegners in seiner Doppelbedeutung als gefährlicher wie zugleich letztlich aber überwundener Gegner, bei Kyknos hingegen mehr eine einseitige Akzentuierung als entweder bedrohlicher Gegner oder besiegttes Opfer. Dieses verschiedene Potential ließ die beiden Bildthemen jeweils unterschiedlich beliebt werden: Geryoneus eignete sich zweifelsohne in der Phase der impliziten Gewalt besser, da er den Aspekt des bedrohlichen Angriffs bei nur latenter Andeutung seines Unterliegens eindrucksvoller im Bild zu veranschaulichen erlaubte. Nicht von ungefähr wählten die führenden Maler der Zeit um 550–530 eher dieses Bildthema, wollten sie den Kampf des Herakles gegen einen Superhopliten darstellen. Gerade dieser Vorteil wurde den Geryoneus-Bildern aber dann im ausgehenden 6. Jh. zum Verhängnis. Wie es die Vasenmaler auch immer anstellten – und es gelang ihnen zweifelsohne im Rahmen der ikonographischen Möglichkeiten, eine neue und eindrucksvolle Formulierung entsprechend der neuen Interessen an einer zunehmend pathetisierten Darstellung zu finden: Nie konnte Geryoneus in einer solchen Drastik und Eindringlichkeit zu Boden stürzen und sterben, wie es Kyknos mit Leichtigkeit vermochte. So wundert es nicht, daß die Maler zunehmend lieber zu Kyknos griffen statt zu Geryoneus, wollten sie Herakles im Kampf gegen einen Superhopliten vorführen. Diese auffallende Divergenz in der Beliebtheit der beiden Bildthemen am Ende des 6. Jh. verweist erneut auf einen offensichtlich tiefergreifenden Wandel, dem damals der Diskurs um Kampf und kriegerische Qualitäten ausgesetzt war. Bestätigend zu den Beobachtungen in der diachronen Veränderung der Gewalt-Ikonographie manifestiert sich hier eine deutliche Verschiebung im Interesse: Der Blick der Athener wandte sich mehr und mehr drastischeren Bildern zu, die die Kontrahenten stärker in die konträren Rollen von kraftvollem Sieger und ohnmächtigem Opfer auseinanderdividierten und den Ausgang des Kampfes, Sieg und Unterliegen, mehr in den Vordergrund rücken ließen.

## Töten und Sterben unter Hoplitent: Die Kämpfe der Helden vor Troia



### Kriegerische Gewalt unter veränderten Spielregeln

Die beiden bisher betrachteten Beispiele, die Kämpfe des Herakles gegen Kyknos und Geryoneus, hatten ein einfaches und einheitliches Profil: Es waren Darstellungen kriegerischer Aggression, bei denen die Parteinahme des Betrachters eindeutig auf Seiten des siegreichen Helden lag – war doch sein Gegner ein hoplitisches Monster, das den Tod verdiente. Diesen Darstellungen sollen nun, in einer dritten Fallstudie, anders konditionierte Bilder gegenübergestellt werden: die von den Kämpfen der großen Helden vor Troia<sup>1</sup>. Sie handeln von kriegerischer Gewalt zwischen Gegnern, die nun beide aufgrund ihrer besonderen Stärke und ihres herausragenden Kriegsruhms gleich große Anerkennung finden. Töten und Sterben gewinnen hier somit eine andere Dimension – und wohl auch eine andere Einschätzung seitens des Betrachters als im Fall der sterbenden Monsterhoplitent: Sieger und Opfer rücken enger zusammen.

Diese inhaltliche Divergenz zu den vorausgehenden Betrachtungen bildet, gerade umgekehrt zu der Gegenüberstellung der ersten beiden Fallstudien, die Ausgangsbasis für den Vergleich: Wie verhält sich nun bei unterschiedlicher inhaltlicher Ausrichtung die Ikonographie von Aggression und Gewalttätigkeit? Wird hier Gewalt anders als in den Heraklesbildern dargestellt? Und ergeben sich andere Verschiebungen in der diachronen Entwicklung? Oder zeigen sich trotz aller inhaltlichen Differenz auch übergreifende Parallelen in der ikonographischen Ausgestaltung kriegerischer Gewalt?

Dies ist allerdings nur die eine Seite, unter der ich die Bilder der Kämpfe vor Troia als Fallstudie nutzen möchte. Hinzu kommt eine zweite: die Frage nach der Entwicklung der Gewalt-Ikonographie. Denn die troianischen Heldenkämpfe führen uns nun weiter ins 5. Jh. hinab und erlauben somit, auf einer zunächst wieder überschaubaren Materialbasis die diachronen Veränderungen, die wir bisher nur für das 6. und frühe 5. Jh. erschließen konnten, in ihrer weiteren Entwicklung zu verfolgen.

Dabei wird sich in der Geschichte der Gewalt-Ikonographie ein neues Kapitel von weitreichender Konsequenz eröffnen. Entdeckten doch die Vasenmaler im 5. Jh. neue Formen eindrucksvoller Schilderung von Gewalt, die fortan die klassischen Darstellungen, letztlich aber auch darüber hinaus die aller folgenden Kulturen nachhaltig prägen sollten – und die auch rückwirkend wieder ein bezeichnendes Licht auf die archaischen Bilder werfen.

Während aus narrativer Sicht das neue Untersuchungsfeld leicht zu definieren ist, gestaltet sich dies im Horizont der Bildbefunde schwieriger. Trotz mehrerer, auch neuerer Untersuchungen gelingt es nicht, die Darstellungen von den Kämpfen vor Troia eindeutig zu erfassen<sup>2</sup>. Dies freilich aus gutem Grund. Denn ihre Ikonographie steht derjenigen der sogenannten anonymen Hoplitenkämpfe sehr nahe – wollen doch beide vornehmlich dasselbe: grundsätzliche Erfahrungen des Kampfes beschreiben, die troianischen Bilder lediglich in sublimierter Form, indem sie die Erfahrungen in den Horizont der herausragenden und berühmten Helden projizieren<sup>3</sup>. In dieser inhaltlichen und damit auch ikonographischen Nähe zwischen normalen Kampfszenen und troianischen Kämpfen lag für den antiken Betrachter zweifelsohne ein besonderer Reiz. Aber er bedingte eine schwache Kennzeichnung der betreffenden Bilder, was wiederum für die Untersuchungen, die den Bilderbestand der troianischen Darstellungen erschließen wollen, zum Problem wird. Allein Namensbeischriften vermögen eine eindeutige Identifizierung der Bilder zu sichern, sowie auch ikonographische Zusätze – diese aber in kontrovers diskutierter Eindeutigkeit. Letztlich gibt es nur wenige ikonographische Elemente, die tatsächlich eine sichere Benennung erlauben: so das Auftreten des drohenden (und teils sich schon abwendenden) Apoll im Kampf zwischen Achill und Hektor oder andere, eindeutig identifizierbare Götter wie vor allem Athena oder die geflügelte Eos im Zweikampf zwischen Achill und Memnon. All diese Götter erscheinen jedoch erst seit dem ausgehenden 6. Jh. in der Ikonographie der troianischen Kämpfe – und scheiden als distinktives ikonographisches Merkmal für die früheren Bilder aus.

Gerade hier aber, bei den archaischen Bildern, herrscht die größte Unsicherheit. Denn alle anderen auffallenden ikonographischen Elemente, die innerhalb der Diskussion für eine Identifizierung mehr oder weniger häufig herangezogen wurden, sind nicht ausreichend signifikant – wie I. Mennenga und noch betonter B. Knittlmayer dargelegt haben<sup>4</sup>. Dies gilt auch und vor allem für die Darstellung flankierender Frauengestalten hinter den Kämpfern, die oftmals als die Mütter der Helden gedeutet werden. Zwar können diese rahmenden Frauen auch in den inschriftlich sicher identifizierten Kampfszenen auftreten – doch tun sie

dies auch in anderen, nicht besonders ausgewiesenen und daher nicht narrativ identifizierbaren Kampfszenen. Hier entsteht für die Erforschung der troianischen Zweikampfbilder ein größerer Unsicherheitsfaktor. Denn die Bilder mit flankierenden Frauen stellen eine umfangreichere Gruppe innerhalb der schwarzfigurigen Vasenbilder dar, die je nach Zurechnung oder Ablehnung die Bewertung der troianischen Kampfdarstellungen nicht unwesentlich beeinträchtigt.

Nun könnte man sich in einem solchen Fall unklarer Bestimmung auf den sicheren methodischen Standpunkt zurückziehen und nur diejenigen Bilder als Darstellungen des troianischen Krieges ansprechen, die sich als solche sicher identifizieren lassen, während alle anderen Darstellungen dann als Bilder nicht-narrativer, sog. anonymen Hoplitenkämpfe zu definieren sind. So plausibel ein solches Vorgehen zunächst scheinen mag, so unplausibel erscheint die klare Trennung dennoch vor dem Hintergrund des konkreten Befundes. Denn diese würde für das 3. Viertel des 6. Jh. eine merkwürdige Lücke im Interesse an den troianischen Zweikämpfen, vor allem an dem berühmten Kampf zwischen Achill und Memnon, implizieren – und das gerade in einer Zeit, in der wir sonst beobachten können, daß das Interesse an den Helden vor Troia grundsätzlich ansteigt<sup>5</sup>. Inhaltlich ist eine so plötzliche und temporäre Lücke nicht erklärbar und historisch eigentlich auch nicht vorstellbar<sup>6</sup> – so daß man aus dieser Perspektive doch eher davon ausgehen möchte, daß sich in der Gruppe der für uns nicht identifizierbaren Bilder *auch* Darstellungen befinden, die die Vasenmaler als Bilder troianischer Kämpfe verstanden haben. Nur haben sie sich anderer, vielleicht unpräziserer und in jedem Fall für uns nicht eindeutig bestimmbarer Kriterien bedient, die ihnen eine solche Bestimmung als troianischer Zweikampf in ihren Augen nachvollziehbar erscheinen ließen. Die Konsequenz hieraus ist also klar: Unsere Kriterien zur Identifizierung der troianischen Kampfdarstellungen bilden eine methodische Hilfskonstruktion, deren Ergebnisse zwar einen Anspruch auf hohe Plausibilität erheben können, aber keine endgültig sichere Erfassung der Bilder gewährleisten<sup>7</sup>. Für die Bestimmung der archaischen Bilder von den troianischen Kämpfen ergibt sich somit eine unsichere Situation: Die Gruppe der eindeutig identifizierbaren Bilder bildet einen zentralen Kern, aber das Ausmaß seiner Unvollständigkeit ist nicht einschätzbar (weder in seiner denkbaren Nähe, noch denkbaren Entfernung zum tatsächlichen Bestand).

Diese Problematik berührt uns jedoch für unsere Fragestellung zum Glück wenig, da nicht eine Rekonstruktion der troianischen Kampfbilder in ihrer Quantität und konkreten Ikonographie unser Ziel ist. Vielmehr geht es uns darum, die Kämpfe vor Troia als *Experiment* für die Ikonographie einer bestimmten Kampfkongstellat[i]on zu nehmen: eines Kampfes zwischen Gegnern, die in ihrem herausragenden Ruhm und ihrer



Stärke gleich positiv bewertbar sind. Hierbei ist mögliche Unvollständigkeit des Materials weniger problematisch. Entsprechend werde ich mich im Folgenden allein auf die Gruppe der gesicherten Bilder konzentrieren.

Doch sind an dieser Stelle noch nicht alle Probleme bei der Definition unseres Untersuchungsfeldes beseitigt. Unerwartet stellen sich aus einer anderen Richtung neue Fragen. Wenn wir die Bilder der troianischen Kämpfe weniger als narrative Bilder im Blick haben, im Sinn der Darstellungen vom troianischen Krieg, sondern uns mehr für sie in ihrer Qualität als deskriptive Bilder hoplitischer Kämpfe interessieren: Welchen Sinn hat es dann, diese Bilder aus der gesamten Gruppe der deskriptiven Hoplitenkämpfe überhaupt herauszulösen und sie als eigenes Feld zu untersuchen? Wollen sie alle doch letztlich dasselbe: Konstellationen des Kampfes zu beschreiben und bewundernswerte Qualitäten der Hopliten vergegenwärtigen. Nun könnte man die exemplarische Beschränkung auf die troianischen Bilder aus der Überschaubarkeit eines als repräsentativ verstandenen Materials erklären. Doch wird unsere weitere Betrachtung zeigen, daß die troianischen Kämpfe trotz aller Repräsentativität dennoch auch eine Sondergruppe innerhalb der Hoplitenkämpfe darstellen: Nur sie zeigen Kämpfe zwischen bekannten Gegnern, die sich durch ihren Ruhm und ihren Kampfesmut aus der Masse der anonymen, normalen Hopliten herausheben. Und entsprechend nehmen sie innerhalb des ikonographischen Spektrums der Hoplitenkämpfe auch ein eigenes, engeres Feld ein, indem sie auch ikonographisch Kämpfe besonderer Art zeigen, Kämpfe zwischen ‚Superhopliten‘<sup>8</sup>. Dies rechtfertigt, die Bilder der troianischen Kämpfe als eine eigene Gruppe zu definieren – und macht sie sogleich besonders gut geeignet, um sie nun als markanten Gegenpol zu den betrachteten Kämpfen des Herakles gegen die Monsterhopliten Kyknos und Geryoneus zu diskutieren.

## Kämpfende Helden im 6. Jh.

Die Andersartigkeit, in der in den Bildern der Helden vor Troia Kampf und kriegerische Gewalt vorgetragen werden, ist offensichtlich. Nehmen wir als ein beliebiges Beispiel eine Halsamphora in Béziers<sup>9</sup> (um 520–500, Abb. 50). Während in den gleichzeitigen Bildern vom Kampf gegen Kyknos oder Geryoneus das Unterliegen des Gegners zunehmend betont wurde, erscheinen hier die beiden Helden im offenen Zweikampf, beide sich einander mit gezücktem Schwert und vorgehaltenem Schild bedrohlich nähernd, in gleichermaßen kraftvollem Angriff. Namensbeischriften weisen den linken Hopliten als Achilleus, den rechten als Hektor aus. Zwischen beiden liegt am Boden ein namenloser Gefallener,

der die tödliche Brisanz des Kampfes gegenwärtig hält. Ob mit der Zuhilfenahme des Toten auf eine bestimmte Kampfszene angespielt wird (wenn ja, müßte es das erste Zusammentreffen der Helden sein, in dem Achill zuvor den Polydoros getötet hat<sup>10</sup>) oder ob der Gefallene eher narrativ unabhängig ins Bild geraten ist, um auf die über dem Kampf schwebende tödliche Entscheidung zu verweisen, gegebenenfalls mit seiner Ausrichtung zu Hektor dessen Unterliegen antizipierend, bleibt unklar<sup>11</sup>. Daß jedoch der Vasenmaler in jedem Fall eine weite Dimension von Kampf und Heldentum im Blick hat, macht das Bild auf der gegenüberliegenden Gefäßseite deutlich, das Eos mit dem toten Memnon zeigt. Mit der Kombination dieser beiden Bilder eröffnet der Vasenmaler einen komplexen Diskurs um den Krieg, betont als seine eine Seite den kraftvollen Kampf und als die andere den gleichzeitig drohenden Tod. Um so interessanter ist es, daß trotz dieser Akzentuierung der tödlichen Dimension die beiden Helden Achill und Hektor als gleichberechtigte Gegner auftreten, beide gleich stark und beide gleich kampfesmutig angreifend.

Diese Darstellung der Helden im offenen Kampf bildet das wesentliche Charakteristikum der troianischen Kampfbilder im 6. Jh. Wie die Forschung gezeigt hat, dominiert diese Ikonographie eindeutig gegenüber den Bildern eines entschiedenen Kampfes<sup>12</sup> (wobei je nach Definition der untersuchten Bilder diese Dominanz unterschiedlich gewichtet wird). Erst gegen Ende des 6. Jh. verschiebt sich die Situation, dann aber ebenso wieder einseitig ausgerichtet: Auf einer Hydria des Eucharides-Malers im Vatikan<sup>13</sup> (um 500/490, Abb. 51) treffen wir dieselben Helden im Kampf. Athena und der mit dem Pfeil gegen Achill drohende Apoll sichern hier die Identifizierung der Szene. Ähnlich wie auf der Amphora in Béziers greift Achill an, von links kommend, mit gezücktem Schwert und vorgehaltenem Schild. Geändert hat sich aber die Szene für Hektor: Er kippt getroffen nach hinten, den Schild nutzlos im Rücken haltend, die Lanze gesenkt, den Blick zu Boden senkend und von blutenden Wunden an der Seite und am Oberschenkel gezeichnet. Die Rollen der beiden Helden sind nun stark polarisiert – auf der einen Seite steht der kraftvolle Sieger, auf der anderen der kraftlose Unterliegende. Konsequenterweise ist der Gefallene zwischen beiden verschwunden, Hektor hat seine Rolle mit übernommen und macht ihn überflüssig. Dafür erscheint zwischen den Gegnern eine zerbrochene Lanze. Anders als der Gefallene verweist sie nicht auf den bevorstehenden Ausgang, sondern zurück auf die Vehemenz des vorausgegangenen Kampfes. So dominant im 6. Jh. die Auffassung vom offenen Kampf gewesen war, so sollte es nun ab der Wende vom 6. zum 5. Jh. diese Auffassung vom entschiedenen Kampf werden.

Das grundsätzliche Verhältnis zu den betrachteten Bildern mit Kyklos und Geryoneus ist somit evident. Während zunächst die Bilder der

Abb. 50  
Kampf zwischen Achill  
und Hektor. Attische  
Halsamphora, Béziers,  
Mus. Fabrégat,  
um 520–500



Helden vor Troia einen Gegenpol zu den Kämpfen des Herakles bilden, indem sie das noch unentschiedene Aufeinandertreffen der Gegner betonen, geraten sie im ausgehenden 6. Jh. dann mehr und mehr in die Nähe der Herakleskämpfe, was die Ikonographie der kriegerischen Gewalt anbelangt: Wie Kyknos und Geryoneus erscheint nun auch einer der Helden in der Situation des drastischen Unterliegens und ohnmächtigen Sterbens. Bevor wir nach dem Grund für diesen Wandel fragen, ist es hilfreich, den Blick auf die Bilder nochmals zu schärfen, besonders was die Frage nach der genauen ikonographischen Entwicklung im Laufe des 6. Jh. anbelangt. Denn die Situation erweist sich als etwas komplizierter, als ich sie eben skizziert habe (und als sie auch in der Forschung dargestellt wird). Gerade für das Verständnis des ikonographischen Wandels ist diese differenziertere Sicht aufschlußreich.

Bei den frühen Bildern mit Kyknos und auch bei den wenigen frühen mit Geryoneus hatte sich zunächst eine offenere und die Gewalt explizit betonende Ikonographie gezeigt; ab der Mitte des 6. Jh. bevorzugte man dann mehr und mehr die implizite Gewalt und akzentuierte stärker die Idee der Bedrohlichkeit, während man die Dramatik des Kampfes und den Aspekt des Todes auf andere Figuren auslagerte. Wie verhalten sich hierzu nun die Bilder der kämpfenden Helden vor Troia?

Die Grundlage, um dies zu beurteilen, ist freilich dürftig. Aus der Zeit vor der Mitte des 6. Jh. sind allein vier gesicherte Darstellungen überlie-



fert. Eine davon ist zudem in ihrer Ikonographie bisher unpubliziert<sup>14</sup>, eine zweite nur stark fragmentarisch überliefert. Verallgemeinernde Aussagen wird man auf dieser Basis kaum formulieren wollen. In Anbetracht der Kleinheit der Gruppe erscheint es aber immerhin bemerkenswert, daß gleich beide Optionen in der Darstellung von Kampfgeschehen überliefert sind. Auf einer tyrrhenischen Halsamphora in norddeutschem Privatbesitz<sup>15</sup> (um 570/60, Abb. 52) erscheinen Achill und Memnon im offenen Zweikampf, zwischen ihnen am Boden liegt ein (literarisch nicht-bekannter) Gefallener mit Namen Phokos. Ähnlich wird man sich auch die Kampfszene zwischen Achill und Memnon auf einem fragmentarisch überlieferten Dinos oder Krater aus dem Umkreis des Sophilos in Athen<sup>16</sup>, um 570/60, vorstellen müssen. Anders zeigt den Kampf eine tyrrhenische Halsamphora des Prometheus-Malers in New York<sup>17</sup> (um 570/60, Abb. 53). Hier greift der von rechts kommende Achill einen unterliegenden Gegner an, der mit einem Bein am Boden kniet und Lanze und Schild gegen Achill erhoben hält<sup>18</sup>. Auffallend ist die Dezenz in der Ikonographie des Unterliegens, gerade im Vergleich mit den gleichzeitigen Darstellungen von Kyknos und Geryoneus: Lediglich die defensive Haltung des am Boden Knienden markiert seine geringere Stärke, auf die Darstellung von Wunden oder kraftlosem Sterben wird hier dagegen verzichtet. Es scheint allerdings riskant, aus diesem Befund weitere Schlüsse zu ziehen: Wir haben zwei Darstellungen des offenen Kampfes gegenüber einer Darstellung eines dezent formulierten entschiedenen Kampfes – ein nicht sehr repräsentativ wirkender Befund. Auf dieser Grundlage wird man sich nur ungern der bei Knittlmayer und Recke absolut gesetzten Aussage anschließen wol-

Abb. 51  
Achill besiegt Hektor.  
Attische Hydria des  
Eucharides-Malers,  
Vatikan, Mus. Gregoriano  
Etrusco, um 500–490

Abb. 52  
Kampf zwischen Achill  
und Memnon. Attische  
Halsamphora, deutsche  
Privatsmlg., um 570–560



Abb. 53  
Kampf zwischen Achill  
und einem Helden. Atti-  
sche Halsamphora des  
Prometheus-Malers, New  
York, Metropolitan Mus.  
of Art, um 570–560



len, daß bei den frühen Bildern der Kämpfe vor Troia Darstellungen des entschiedenen Kampfes nicht bzw. nur vereinzelt auftreten<sup>19</sup>.

Eine ähnliche Situation bietet sich auch in der folgenden Zeitstufe von 550–530. Die Gruppe der identifizierbaren Bilder ist nicht wesentlich größer. Allein auf einem Dinos des Malers der Klagenden im Vatikan in Wien<sup>20</sup> (um 540) erscheint vielleicht der entschiedene Kampf zwischen Achill und dem wehrhaft fliehenden Memnon; die Identifizierung der Szene basiert allerdings nur auf der Kombination mit der Szene der Psychostasis – was gewisse Zweifel an der Benennung bestehen lassen mag. Alle anderen Bilder zeigen hingegen einen offenen, noch unentschiedenen Kampf. Bezeichnendes Beispiel hierfür ist ein Fragment eines Kolonnettenkraters von der Athener Akropolis<sup>21</sup> (um 550/40, Abb. 54); die Darstellung steht in der Tradition der vorausgehenden Bilder, mit den aufeinander zuschreitenden Helden und den sie rahmenden Müttern. Neben den Monomachien werden nun auch Phalanxkämpfe beliebt, wie dies etwa der berühmte Kelchkrater des Exekias aus Athen<sup>22</sup> (um 530, Abb. 55) zeigt: Jeweils drei Hopliten greifen von beiden Seiten an, bei den Trojanern rechts ist Hektor als Vorkämpfer durch Inschrift überliefert, bei den Griechen Diomedes als der Letzte der Grup-



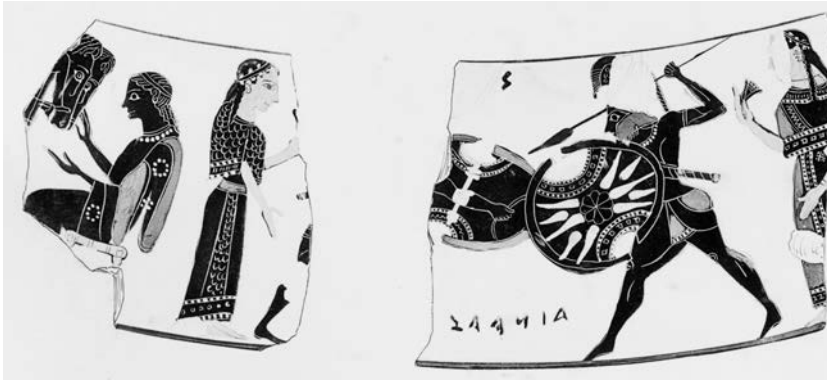


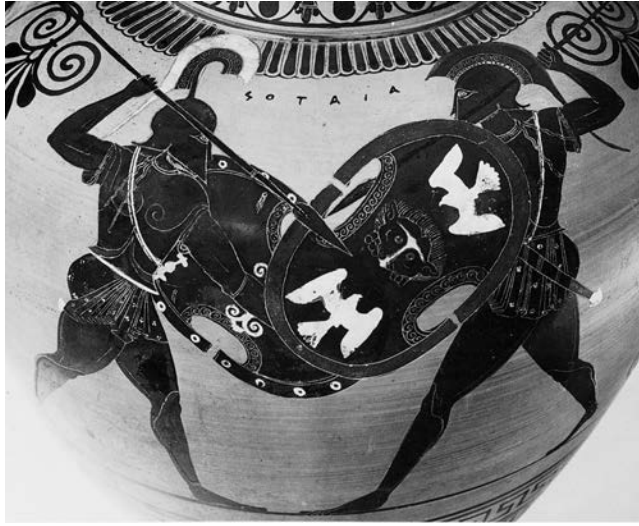
Abb. 54  
Kampf zwischen Aineas  
und einem Helden. Atti-  
sches Krater-Fragment,  
Athen, Nationalmus.,  
um 550-540



Abb. 55  
Kampf der Helden vor  
Troia über dem Leichnam  
des Patroklos. Attischer  
Kelchkrater des Exekias,  
Athen, Agora Mus.,  
um 530



Abb. 56  
Kampf zwischen Aias und  
einem Helden. Attische  
Halsamphora des Anti-  
menes-Malers, Toronto,  
Royal Ontario Mus.,  
um 530–510



pe; zwischen beiden Parteien liegt der durch Namensbeischrift ausgewiesene tote Patroklos. Hier ist der offene Zweikampf auf die Hopliten-schlacht übertragen, die Staffelung der angreifenden Hopliten potenziert dabei das Ausmaß gegenseitiger Bedrohung<sup>23</sup>.

Wie verhalten sich diese Beobachtungen nun zu den Phänomenen, die sich bei den Kyknos- und Geryoneus-Bildern abzeichneten? Zwei Aspekte fallen auf: Was die Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie anbelangt, die sich bei den beiden Herakles-Kämpfen mit ihrem Wandel von der expliziten zur impliziten Gewalt beobachten ließen, so sind die troianischen Bilder aufgrund ihrer geringen Anzahl nur bedingt aussagekräftig. Bei den gerade einmal zwei überlieferten Darstellungen unterschiedener Kämpfe ist keine Verschiebung erkennbar, bedingt freilich dadurch, daß das frühere Bild schon eine auffallende Dezenz aufweist. Allerdings mag man die Vorliebe für die Phalanxkämpfe in der Zeit von 550–530, mit ihrer stärkeren Betonung von Bedrohlichkeit und damit natürlich auch Tapferkeit, als Reflex einer veränderten Ausrichtung interpretieren, wie sie sich noch deutlicher bei den Bildern von Geryoneus und Kyknos abzeichnete.

Daß die troianischen Bilder die Schwankungen nicht in demselben ausgeprägten Maß nachzeichnen wie die Herakles-Bilder, hängt freilich mit einem zweiten Aspekt zusammen. Die Kämpfe der Helden vor Troia und die des Herakles gegen die Monsterhopliten stehen in einem divergenten Verhältnis: Im Vergleich zu den jeweils möglichen Ausprägungen der Gewalt-Ikonographie zeigen die troianischen Kampfbilder immer eine reduzierte Formulierung von Drastik und kriegerischer Gewalt und betonen dafür häufiger die Bedrohlichkeit des Kampfgeschehens und



Abb. 57  
Kampf über einem Gefal-  
lenen. Attische Schale  
des Oltos, Berlin,  
Antikensmlg., um 510

damit die Tapferkeit als hoplitische Qualität. Durch diese andere Ausrichtungen können sich bei ihnen die ikonographischen Veränderungen folglich auch nicht in derselben Weise abspielen.

Doch trotz dieser Feststellung einer klaren Differenz ist unsere Aussage vom Anfang dennoch zu modifizieren. Von einem grundsätzlichen Gegenpol zu den Heraklesbildern ist – betrachtet man die jeweiligen Zeitstufen für sich – nur bedingt zu sprechen. Die Helden vor Troia werden offensichtlich abweichend, aber nicht eigentlich konträr konzipiert. Dies liegt nun freilich aber weniger an den Helden als vielmehr an der Konzeption der Monsterhopliten: Bei ihnen werden nicht alle Optionen zur Kontrastierung aufgegriffen, die sich rein theoretisch in Motiven drastischen Unterliegens und extremen Sterbens geboten hätten – um sie von den Helden markant abzusetzen. Diese Beobachtung scheint aufschlußreich für die Frage nach dem grundsätzlichen Verständnis der Athener von Krieg und Kriegertum<sup>24</sup>.

Während die troianischen Kampfbilder und die Bilder der Herakleskämpfe also bis ca. 530 in einem zwar divergenten, aber nicht konträren Verhältnis stehen, scheint die folgende Zeitstufe diese Situation aufzubrechen – und zwar in einem bemerkenswerten Verlauf: Zunächst avancieren die Helden vor Troia nun tatsächlich zum Gegenpol, um dann am Ende um so mehr an die Heraklesbilder angeglichen zu werden.

Grundsätzlich dominieren in der Zeit von 530–500 zunächst eindeutig die Darstellungen des offenen Kampfes. Variiert werden dabei die üblichen Schemata, wie neben der anfangs betrachteten Halsamphora in Béziers (Abb. 50) eine Halsamphora des Antimenes-Malers in Toronto<sup>25</sup> (um 530–510, Abb. 56) und eine Schale des Oltos in Berlin<sup>26</sup> (um 510, Abb. 57) illustrieren mögen: Die Helden begegnen einander

Abb. 58  
Achill besiegt Hektor.  
Attischer Volutenkrater  
des Berliner Malers,  
London, British Mus.,  
um 500–480



entweder im unentschiedenen Zweikampf, zum Teil über einem Gefallenen, oder auch in der offenen Hoplitenschlacht über einem Gefallenen. Während Kyknos und Geryoneus in dieser Zeit immer mehr in der Ikonographie drastischen Unterliegens und Sterbens versinken, feiern die Bilder der troianischen Kämpfe betont die Idee vom Kampf als einem Aufeinandertreffen zweier gleich starker und bewundernswerter Krieger. Hier weitet sich die Schere zwischen beiden Themen merklich.

Aber sie wird danach schnell wieder zusammengezogen. Zum Ende des 6. und um die Wende zum 5. Jh. ändert sich die Situation dramatisch, vor allem für einen der Helden. Plötzlich begegnen Bilder, die den Kampf in seiner gewaltvollen Entscheidung vortragen, unter extremer Polarisierung zwischen Sieger und Opfer und unter krasser Formulierung des ohnmächtigen Unterliegens eines der Helden. Eine solche Darstellung haben wir am Anfang schon auf der Hydria des Eucharides-Malers im Vatikan (Abb. 51) gesehen, ähnliche Szenen begegnen ab 500 nahezu durchgängig. Als beliebige Beispiele greife ich einen Volutenkrater des Berliner-Malers in London<sup>27</sup> (um 500–480, Abb. 58) sowie eine Oinochoe des Athena-Malers im Basler Privatbesitz<sup>28</sup> (um 490, Abb. 59) heraus. Auf beiden Bildern werden die konträren Rollen gegeneinander ausgespielt: Achill nähert sich in gewohnter Angriffshaltung, mit vorgehaltenem Schild und angelegter bzw. zum Stoß erhobener Lanze, auf der Oinochoe stößt er seinem Kontrahenten die Lanze in die Kehle. Sein Gegner, Hektor auf dem Krater, Memnon auf der Oinochoe, sinkt getroffen zu Boden. Auf dem Krater bricht er in labilem Stand nach hinten, das linke Bein im Knie eingeknickt, das rechte nach vorne gestreckt und keinen Halt mehr findend, der erhobene rechte Arm sinkt ermatet, die Lanze zielt auf den Boden, den linken Arm mit dem Schild hat er nach hinten geworfen, kraftlos löst sich die Hand vom Griff, Blut strömt aus Wunden an der Brust und am Oberschenkel, der Kopf kippt auf die Brust, das Auge bricht – nahsichtig bringt hier der Berliner-Maler das ohnmächtige Niedersinken des zu jeder Gegenwehr unfähigen Helden ins Bild, mit ähnlichen ikonographischen Schemata wie der Eucharides-Maler auf seiner Hydria. Der Athena-Maler wählt eine leicht anders akzentuierte Ikonographie, er zeigt Memnon schon zu Boden ge-

sunken, sein Oberkörper kippt nach hinten, mit dem zurückgesetzten Schild stützt er sich ab, während die Rechte mit der erhobenen Lanze sinkt, wieder kippt der Kopf nach vorne und das Auge bricht – hier erscheint das Pathos der Ohnmacht weniger extrem formuliert, dafür verweist das Motiv der in die Kehle gestoßenen Lanze (deren Spitze wieder hervortritt) explizit auf die ausgeübte Gewalt. Beide Vasenbilder bedienen sich unterschiedlicher Spielarten, wie sie das Sterben des unterliegenden Helden veranschaulichen – in beiden Fällen aber treffen sie sich mit den ikonographischen Optionen, die in dieser Zeit vor allem für den sterbenden Kyknos aufgegriffen wurden (und für Geryoneus, soweit dies für den einen sterbenden Hoplitenkörper möglich war). Im ohnmächtigen Niedersinken und Sterben werden Held und Monster hier nun gleich.

Die Chronologie der Pathetisierung erscheint also bei den troianischen Bildern zeitversetzt zu der der Heraklesbilder. Allerdings beginnen einzelne Vasenmaler schon ab 520/10, den troianischen Kampf häufiger als entschiedenen Kampf zu inszenieren – ohne jedoch das Repertoire pathetischer Darstellung voll auszuschöpfen. Auf einer mittelmäßigen Oinochoe in Paris<sup>29</sup> (um 520/10, Abb. 60) erscheint der Kampf zwischen Achill und Hektor noch eng im traditionellen Schema des entschiedenen Kampfes formuliert, indem das Unterliegen Hektors vorrangig nur über die Negierung seiner kriegerischen Aggression definiert wird. Pathetischer gestaltet Olto den Zweikampf zwischen Achill und Troilos auf einer Schale in Paris<sup>30</sup> (um 520/10, Abb. 61). Troilos kniet am Boden, seinen Schild im Rücken haltend und das Schwert aus der Scheide ziehend; die nutzlose Führung des Schildes und das betonte Motiv der nicht zum Kampf bereiten Waffe markieren sein ohnmächtiges Ausgeliefertsein. Gesteigert wird die Dramatik noch dadurch, daß ihm Achill seine



Abb. 59  
Achill besiegt Hektor.  
Attische Oinochoe des  
Athena-Malers, Basel,  
Privatbesitz, um 490



Abb. 60  
Achill besiegt Hektor.  
Attische Oinochoe der  
Altenburg-Klasse, Paris,  
Cabinet des Médailles,  
um 520–510



Abb. 61  
Achill besiegt Troilos.  
Attische Schale des Oltos,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 520–510

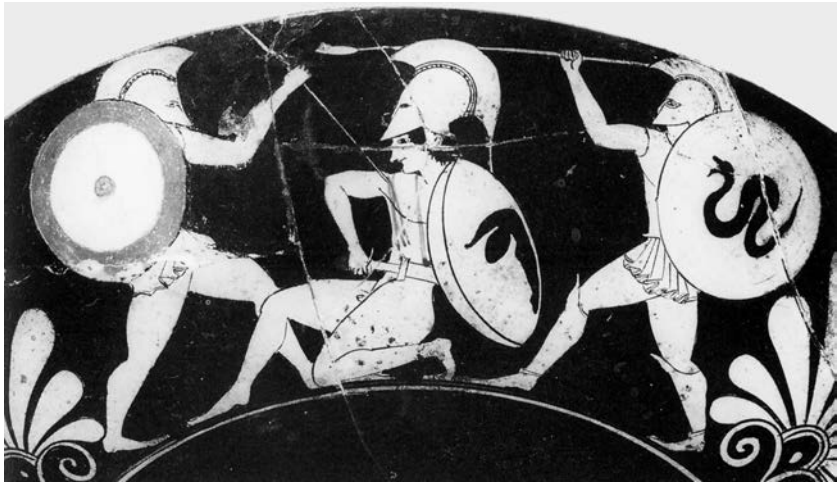


Abb. 62  
Diomedes besiegt Aineas.  
Attische Schale des  
Kleophrades-Malers,  
London, British Mus.,  
um 480



Lanze in die Schulter stößt und Blut aus der Wunde strömt. Im Grunde genommen sind hier die verschiedenen Spielarten der Ikonographie des Sterbens – das entkräftete Niedersinken, die ohnmächtige Präsentation gegenüber dem Gegner und die explizite Gewaltausübung seitens des Angreifers – schon alle eingesetzt, die dann ab 500 in nochmals pathetischerer Ausformulierung das Bild der troianischen Kämpfe durchgängig prägen.

Vergleicht man die Schale des Oltos mit einer in London, auf der der Vasenmaler den Kampf zwischen Herakles und Kyknos darstellt (Abb. 14), so wird die grundsätzliche Nähe, in die die beiden Kampfszenen nun geraten sind, evident. Geradezu ausgespielt findet sich diese Nähe schließlich auf einer Schale des Kleophrades-Malers in London<sup>31</sup> (um 480, Abb. 62. 29), womit wir ins 5. Jh. vorausgreifen: Hier sind auf beiden Schalenseiten der Kampf zwischen Diomedes und Aineas und der zwischen Herakles und Kyknos gegenübergestellt, der Unterliegende jeweils in mehr oder minder identischer Ikonographie<sup>32</sup>. Der Unterschied zu den Heraklesbildern liegt also in der Phase von 520–500 vor allem in der Quantität derartiger Darstellungen sowie natürlich auch im Fehlen extrem drastischer Szenen, wie sie bei Kyknos und Geryoneus häufiger und früher möglich waren.

Diese Zurückhaltung bei den Helden vor Troia ist insofern interessant, als ein Experimentieren mit pathetischen Motiven durchaus im Horizont der troianischen Kämpfe seit 530 zu spüren ist. Ich will zwei bezeichnende Beispiele herausgreifen, beide zueinander konträr, aber in ihrer Extremheit gleichermaßen signifikant. Auf einer Hydria des Antimenes-Malers in Basel<sup>33</sup> (um 530–510, Abb. 63), die wir schon wegen ihrer auffallend drastischen Darstellung des unterliegenden Kyknos kennengelernt haben, erscheint auf dem Schulterfries eine ungewöhnliche und brutale Kampfszene: Neoptolemos verfolgt den Wagenlenker seines Gegners Euryplos, nachdem er diesen und einen weiteren troianischen Hopliten namens Helikaon getötet hat. In der Mitte, direkt über dem zu Boden gestürzten Kyknos im Hauptbild, stürmt der Grieche in weitem Schritt hinter dem nach links fliehenden Gespann her und stößt dem Wagenlenker seine Lanze in den Rücken, Blut strömt aus der Wunde, der Getroffene wirft seinen Kopf in den Nacken, sein Mund ist geöffnet. Hinter Neoptolemos liegt der Leichnam des Euryplos, seines größten Gegners vor Troia; eine Lanze steckt in seinem Körper, Blut quillt aus der Wunde hervor, leblos ist der Kopf nach hinten gesunken, der Mund geöffnet, das Auge geschlossen. Ein weiterer Leichnam, der des Helikaon, liegt vor dem Gespann des Euryplos, auch er von einer Lanze durchbohrt, mit blutüberströmtem Körper und nach hinten geworfenem Kopf. An den Seiten eilen eingreifend Apoll und Athena herbei. Nicht nur die Darstellung der expliziten Gewalt, sondern noch mehr ihre



Abb. 63 A und B  
Neoptolemos tötet den  
Wagenlenker des Eury-  
plos, am Boden die getöte-  
ten Helden Euryplos und  
Helikaon. Attische Hydria  
des Antimenes-Malers,  
Basel, Antikenmus. und  
Smlg. Ludwig,  
um 530–510



Intensität, mit der betonten Inszenierung der von den Lanzen durchbohrten Leichname, eine an sich ungewöhnliche Darstellung in der Ikonographie der Gefallenen, läßt erkennen, wie in dieser Zeit mit dem Durchbrechen der alten ikonographischen Traditionen, und wohl auch der ideellen Konventionen, experimentiert wird. Allerdings bildet die Szene einen Sonderfall, der ihre außergewöhnliche Ikonographie erklärt: Zum einen kämpft Neoptolemos hier gegen troianische Helden der zweiten Garde, d.h. ein Ungleichgewicht ist hier eher gegeben als in den großen Kämpfen zwischen Achill und Hektor bzw. Memnon oder Aias und Hektor; zudem wird auch nicht als solcher ein Zweikampf zwischen Helden gezeigt, sondern vielmehr der Angriff des Kriegers gegen einen Wagenlenker, die gefallenen Hopliten sind letztlich (wenngleich zum Teil narrativ notwendiger) Zusatz, aber nicht Mittelpunkt. Hier mag ein drastischeres Vorführen kriegerischer Aggression näher liegen. Zum anderen aber zielt auch das Bild auf eine andere Thematisierung von Kampf: Nicht das Aufeinandertreffen gleich starker Helden, sondern die Darstellung des einen Helden in seiner außergewöhnlichen Stärke und rasenden Kriegswut steht im Zentrum. Um dies eindrucksvoll zu veranschaulichen, wählt der Antimenes-Maler eine von den normalen Kämpfen abweichende Ikonographie der expliziten Gewalt und läßt den Kampf zum Blutbad avancieren. Hier dient die Pathetisierung des Kampfes also noch als Distinktivum für den Ausnahmefall<sup>34</sup>.



Ganz anders gelagert ist das zweite Beispiel, eine Bauchamphora der Leagros-Gruppe in München<sup>35</sup> (um 520–500, Abb. 64). Sie zeigt in der Mitte Aias mit dem geborgenen Leichnam des Achill sowie zu den beiden Seiten je einen Zweikampf, links Neoptolemos gegen Aineas, rechts Menelaos gegen Paris; jeweils zu Füßen der kämpfenden Helden liegt ein Gefallener, in gewohnter Untermalung der tödlichen Brisanz des Kampfes. Von Interesse ist für unsere Frage aber nur ein kleines Detail: Aineas stößt seine Lanze gegen den Oberschenkel des Neoptolemos, und die Spitze bohrt sich leicht in dessen Beinpanzer. Das Motiv macht deutlich, daß die Darstellung des Verwundens und Zustoßens mit der Waffe im Sinn einer pathetischeren Veranschaulichung des Kampfesgeschehens interessiert, daß man sich aber hier im Fall der Helden vor Troia darauf beschränkt, die Gefährlichkeit der Waffen und das Verwunden darzustellen, nicht hingegen aber das Töten. Anders als bei der Hydria des Antimenes-Malers steht hier nicht die Heraushebung des einen siegreichen und tapferen Helden, sondern das Aufeinanderstoßen gleichstarker Helden im Vordergrund – und dies zwingt zur Dezenz.

Fassen wir die Situation der troianischen Kampfdarstellungen im ausgehenden 6. Jh. zusammen. Während generell eine Pathetisierung der Kampf-Ikonographie langsam um sich greift, mit einer starken Polarisierung zwischen siegreichem Aggressor und ohnmächtigem Opfer, werden die Helden vor Troia zunächst sehr betont als Gegenpol in diesem

Abb. 64  
Kampf der Helden vor  
Troia, in der Mitte Aias  
mit dem Leichnam  
Achills. Attische Bauch-  
amphora der Leagros-  
Gruppe, München, Anti-  
kensmlg., um 520–500

Diskurs instrumentalisiert, der nicht das Ergebnis, sondern vielmehr die Ausgangssituation des Kampfes betont: das eindrucksvolle und angespannte Aufeinanderpallen zweier gleich starker und ebenbürtiger Gegner – die andere Seite in der Erfahrung von Kampfgeschehen. Dies ist eine Auffassung, zu deren Formulierung die troianischen Kämpfe seit jeher grundsätzlich genutzt wurden und zu der sie natürlich auch besonders prädestiniert waren, da beiden Gegnern gleichermaßen Anerkennung zugestanden wurde, anders als bei Kyknos und Geryoneus. Interessanterweise wurde dieses Potential der Helden vor Troia auffallend stark in der letzten Zeitstufe von 530–500 akzentuiert, als umgekehrt die Herakleskämpfe mehr und mehr die Gegenseite des drastischen Unterliegens in den Blick nahmen. Offensichtlich orientierte sich damals der Diskurs um Krieg und kriegerische Gewalt (soweit auf der Grundlage der drei Fallbeispiele zu beurteilen) zunehmend auf die Extrempositionen innerhalb der Erfahrungen des Kampfgeschehens sowie auf die damit verbundenen, besonders hoch geschätzten kriegerischen Qualitäten, Stärke und Tapferkeit.

Ein Umschwung in der Definition der troianischen Kämpfe – und damit auch ein bedeutender Wandel im gesamten Diskurs – setzt erst gegen Ende des 6. Jh. ein. Zwar zeigen sich auch schon davor erste Indizien für eine langsame Pathetisierung, doch bleiben sie zunächst im Fall der Helden vor Troia verhalten und schlagen sich zudem nur in Ausnahmefällen nieder. Daneben finden sich, wie wohl auch immer schon zuvor, Bilder, in denen der troianische Kampf genutzt wird, um Sieg und Unterliegen zu formulieren. Massiv treten derartige Bilder jedoch erst ab dem letzten Jahrzehnt des 6. Jh. auf. Der Kampf der Helden erfährt nun eine Neudefinition, dient jetzt ebenso dazu, Kampfgeschehen als polarisierte Interaktion zwischen einem kraftvollen Aggressor und einem ohnmächtigen Opfer zu veranschaulichen, wie dies gleichermaßen auch die Bilder vom Kampf des Herakles gegen Kyknos oder Geryoneus nun vortragen. Dieser grundlegende Wandel in der Auffassung von den troianischen Kämpfen und die damit einhergehende Vereinheitlichung der grundsätzlich verschiedenen Kampfkonstellationen weist auf einen größeren Wandel im Diskurs über Kampf und kriegerische Gewalt hin.

Wie dieser Wandel konkret zu verstehen ist, läßt sich anhand der troianischen Bilder schwerer beurteilen als bei den Herakleskämpfen, wo durch die wertende Polarisierung der Gegner, einerseits Held, andererseits Monster, die Qualität der neuen pathetisierten Bilder eindeutig war: Sie betonten eindrucklicher die Stärke und Macht des Herakles, im Spiegel ihrer Manifestation, im kraftvollen und eindeutigen Überwinden der Gegner. Bei den Bildern der Helden vor Troia ist dies hingegen, ausgehend von der narrativen Disposition, weniger eindeutig zu bestimmen. Da beide Helden theoretisch Anerkennung finden können, ergeben sich

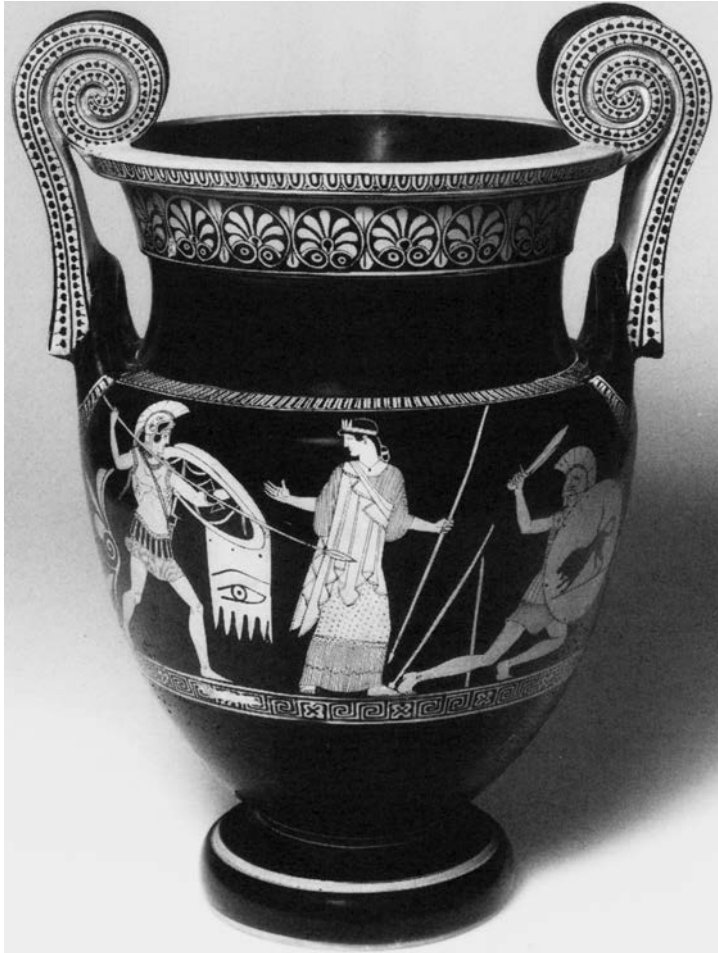
hier zwei Optionen, worin sich das Interesse an dieser Neudefinition von Kampf konstituieren konnte: Entweder galt (wie bei den Heraklesbildern) auch hier das Interesse vor allem der beeindruckenden Formulierung von Stärke und Macht auf Seiten des siegreichen Aggressors; oder aber man wollte die Ambivalenz des Kampfes, mit seinem Nebeneinander von Siegen und Sterben, als grundsätzliche Erfahrung stärker ausformuliert wissen. Leisten konnten die neuen Bilder beides. Und vielleicht lag letztlich auch hierin ihre besondere Stärke: daß sie unterschiedlich verstanden werden konnten. Daß der Aspekt des Todes in jedem Fall massiv mit hereinspielen konnte, haben wir anfangs bei der Amphora in Béziers (Abb. 50) gesehen, mit ihrer Gegenüberstellung vom Kampf zwischen Achill und Hektor und der Leichenbergung des toten Memnon. Und auch auf manchen der zuletzt betrachteten Bilder stand der sterbende Unterliegende im Zentrum der Komposition, so etwa Troilos auf der Schale des Oltos in Paris<sup>36</sup> (Abb. 61) oder Memnon auf der Oinochoe des Athena-Malers in Basel<sup>37</sup> (Abb. 59); wieweit freilich die zentrierte Position etwas über die inhaltliche Akzentuierung aussagt, bleibt zu prüfen, da etwa auch Herakles im Kampf gegen Kyknos (Abb. 12) in einer Randposition auftreten kann, ohne daß das primäre Interesse dem Monster gegolten haben dürfte. An dieser Stelle stoßen wir wieder an die Grenzen der Fallstudie – da sich diese Fragen nicht allein im Horizont der troianischen Bilder klären lassen. Und so bleibt auch hier wieder nur, diese Frage als offene Frage zu markieren und sie im weiteren Rahmen des gesamten Spektrums an gleichzeitigen Kampfdarstellungen erneut zu prüfen.

## Siegende und unterliegende Helden im 5. Jh.

Die gesteigerte Drastik, in der nun Sterben und Töten bei den troianischen Kämpfen formuliert wurde, bildet die Ausgangsbasis für die weitere Geschichte der Bilder im 5. Jh. Vereinfacht gesagt sind es zwei Bewegungen, die die ikonographische Situation bestimmen: zunächst bis ca. 480/70 ein zunehmendes Ausreizen der pathetischen Darstellungsmöglichkeiten, sodann eine erneute Dämpfung und Hinwendung zu einer gemäßigten Ikonographie des Kampfes und Tötens. Dahinter steht ein grundlegender Wandel in der Darstellung von Aggression und kriegerischer Gewalt, der auch zu einer neuen Form in der Gewalt-Ikonographie führt.

Markieren wir zur besseren Übersicht zunächst die Pole, zwischen denen sich diese Entwicklung abspielt: Als Ausgangspunkt sei wieder auf die Hydria des Eucharides-Malers in Rom (Abb. 51) zurückgegriffen, als Endpunkt ein Volutenkrater des Niobiden-Malers in Cincinna-

Abb. 65  
Diomedes besiegt Aineas (?). Attischer Volutenkrater des Niobidenmalers, Cincinnati, Art Mus., um 460–450



ti<sup>38</sup> (um 460/50, Abb. 65) gewählt. Der Unterschied ist offensichtlich. Er spielt sich zum einen in der räumlichen Konstellation der beiden Kontrahenten ab: Während auf der Hydria das gefährliche Aufeinanderprallen der Gegner auch durch ihre räumliche Nähe veranschaulicht wird, erscheinen die Helden auf dem Volutenkrater weit auseinander gezogen, optisch zudem getrennt durch eine Göttin, die zwischen sie getreten ist (Diadem und Lanze lassen am ehesten an Aphrodite denken, wodurch die Kämpfer dann als Diomedes und Aineas zu identifizieren wären<sup>39</sup>). Das Auseinanderziehen der Gegner und die Verdrängung der aufeinander schlagenden bzw. einander verletzenden Waffen aus dem optischen Mittelpunkt reduzieren konsequent den Eindruck brisanter Gefährlichkeit. Vor allem aber formuliert sich der Unterschied in der Darstellung des Unterliegenden: Während auf der Hydria, wie gesehen, ein Höchstmaß an pathetischer Schilderung gewählt ist, unter Betonung des ent-



kräfteten Niederstürzens und ohnmächtigen Sterbens, ist hiervon auf dem Volutenkrater nur wenig zu sehen. Allein, daß der Krieger in die Knie gebrochen ist, verweist auf sein Unterliegen, allein sein defensives Agieren auf sein Bedrohtsein, aber alle sonstigen Hinweise durch blutende Wunden oder entkräftetes Niedersinken sind nicht aufgegriffen. Der Unterliegende hat sich zur Seite gewendet, weicht vor dem Angreifer zurück, dreht den Kopf aber zurück und versucht sich in Gegenwehr – indem er seinen Schild schützend vor seinen Körper hält und in der Rechten sein Schwert schwingt. Eine zerbrochene Lanze vor ihm verweist auf den vorausgegangenen heftigen Kampf, und die Tatsache, daß es seine Lanze ist, erklärt, daß er im ersten Kampf scheiterte und daher sein Unterliegen rührt. Die Dramatik des Kampfgeschehens ist gegenüber der Hydria des Eucharides-Malers spürbar zurückgenommen. Freilich vermag die Darstellung auf dem Volutenkrater für sich genommen den Kampf auch eindrucksvoll zu schildern. Aber ihre Wirkung speist sich aus anderen Faktoren. Wo es bei der Hydria das Zusammenbrechen des blutenden und sterbenden Opfers ist, scheint es bei dem Volutenkrater der Spannungsmoment vor dem eigentlichen Höhepunkt des Kampfes zu sein, aus dem das Bild seine Wirkung bezieht: Das weite Auseinanderziehen der Gegner und dazu die defensive Kraft des Unterliegenden lassen den Betrachter sich in seiner Phantasie fragen, wie es weitergehen wird, ob die drohend gegen den Unterliegenden zielende Lanze ihn treffen wird, oder ob er sie mit Schwert und Schild noch wird abwehren können, oder ob die Göttin den Kampf unterbrechen wird usw. – alles Fragen, die sich bei der Hydria des Eucharides-Malers nicht mehr stellen.

Das Neue an der Darstellung auf dem Volutenkrater ist also sein nachdrücklicher Appell an die Phantasie des Betrachters. Das Bild blendet die konkrete Situation der Entscheidung aus und fordert so den Betrachter heraus, sich das Nicht-Dargestellte selbst zu imaginieren – mit der logischen Konsequenz, daß er sich emotional tiefergehend mit der dargestellten Kampfszene auseinandersetzt. Hier eröffnet sich ein ungeahntes Potential an Wirkungskraft, dem bekanntlich eine große Zukunft in der Darstellung von Kampf und Gewalt zuteil werden sollte. Wie, und vor allem: warum aber kam es zu dieser ‚Entdeckung‘?

Die troianischen Kampfbilder lassen zum Teil nur als Tendenz erkennen, wie sich die ikonographische Entwicklung zwischen diesen beiden Polen im einzelnen abspielte. Sie ist jedoch, um vorzugreifen, bei anderen Bildthemen entsprechend und zum Teil auch noch klarer zu beobachten – so daß ich sie hier nun absoluter formulieren werde, als man sich dies allein auf der Grundlage dieser Bilder vielleicht getrauen würde. Um allerdings die Phänomene schon hier besser einschätzen zu können, werde ich die Spielregeln der Fallstudie vereinzelt durchbrechen und hin und wieder auf andere Bildthemen exemplarisch vorausgreifen.



Abb. 66  
Achill besiegt Hektor.  
Attische Schale in der Art  
des Douris, Vatikan,  
Mus. Gregoriano Etrusco,  
um 500–480



Es scheint, daß sich die neue gedämpfte Ikonographie sehr konkret auch aus einzelnen Erfahrungen der pathetisierten Darstellungen entwickelt hat, und daß zum Teil schon in der Phase der Pathetisierung erste Experimente in diese Richtung erfolgten. Um den Wandel zu verstehen, ist es somit notwendig, zunächst die konkreten Strukturen der Bilder dieser ersten Phase nochmals genauer zu erfassen.

Grundsätzlich lassen sich in dieser Phase drei Optionen unterscheiden, in denen der entschiedene Kampf vorgetragen wird. Als eine erste und dominierende Version zeigen die Bilder explizit das Unterliegen und Sterben des einen Kriegers, während sich sein Gegner bedrohlich nähert – diese Version haben wir auf der Hydria des Eucharides-Malers (Abb. 51) kennengelernt, weitere Beispiele bieten etwa eine Schale in der Art des Douris im Vatikan<sup>40</sup> mit dem Kampf zwischen Achill und Hektor (um 500–480, Abb. 66) oder auch ein Stamnos des Berliner Malers in München<sup>41</sup> (um 500–480, Abb. 67), auf dem zwei Helden gegeneinander kämpfen, zwischen ihnen Athena (die die Identifizierung als troianischen Kampf nahe legt). Das Bezeichnende an all diesen Bildern ist, daß die explizite Gewalt allein auf die Seite der Gewalt-Auswirkung konzentriert bleibt. Das entkräftete Niedersinken des Unterliegenden wird in einer detailreichen Nahsichtigkeit eindrucksvoll vergegenwärtigt – mit immer wieder denselben ikonographischen Elementen, die in einer zunehmenden Dichte erscheinen: das Einsinken in die Knie und das Nachhintenkippen des Oberkörpers, das Nachaußenwenden des Schildes, die sich vom Griff lösende Hand, das Senken der Waffe bzw. das Agieren mit nicht mehr oder auch noch nicht einsetzbaren Waffen (die zerbrochene Lanze oder das erst aus der Scheide gezogene Schwert), dazu die Mimik des Sterbenden, mit brechendem Auge, geöffnetem Mund, z.T. bleckenden Zähnen, sowie schließlich die häufig den Körper überziehenden blutenden Wunden. Während hier also die Rolle des einen



Abb. 67  
Kampf zweier Helden.  
Attischer Stamnos  
des Berliner Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 500–480

Kriegers über die Entscheidung des Kampfes formuliert erscheint, trifft dies jedoch für die Rolle des Siegers nicht zu. Er erscheint als bedrohlich sich nähernder Angreifer, in seinem kraftvollen Auftreten und dynamischen Angriff – aber dies ist eine Ikonographie, die der des offenen Kampfes ebenso eigen ist. Der Sieger wird hier also in seiner distinktiven Rolle nicht über die Entscheidung des Kampfes und sein Überwinden des Gegners definiert – das, was seine Rolle nach unserem Verständnis eigentlich ausmacht –, sondern über die offener und allgemeinere Qualität des starken und entschlossenen Angreifers.

Das ist aufschlußreich. Daß schon allein dadurch eine Verschiebung in der Akzentuierung erfolgen konnte, indem man das Gegenüber des einen Kriegers auswechselte, zeigt deutlich, wie sehr sich die Pathetisierung der Kampf-Ikonographie aus der Definition der hoplitischen Rollenbilder entwickelte – und nicht aus einem zusammenhängenden Verständnis vom Kampfgeschehen. Es reichte aus, den zweiten Angreifer zu einem Unterliegenden zu wandeln: Darin formulierte sich seine spezifische neue Bedeutung, und zugleich definierte sich über ihn indirekt auch die neue Bedeutung des nun als siegreich zu verstehenden Angreifers. Es mag durchaus verwundern, daß man allein das Sterben betonte, ohne

das Töten darzustellen, – wirkt es doch wie eine bewußte Ausklammerung eines Aspekts, der eigentlich selbstverständlich zur Situation dazu gehört. Jedenfalls mag *uns* dies so anmuten, aus der Perspektive *unserer* problematisierenden Wahrnehmung von Gewalt. Derartige Bilder mögen auch mit dazu beigetragen haben, daß sich in der Diskussion um die Darstellungen von Hoplitenkämpfen latent die Annahme entwickelt hat, daß hier die explizite Formulierung von Gewalt zwischen griechischen Hopliten bis zu einem gewissen Maße doch als ein Problem begriffen worden sei – ein Problem, das dann dahin geführt hätte, sie nicht in all ihren Konsequenzen, d.h. vor allem nicht auf Seiten des Täters, explizit zu vergegenwärtigen. Man muß sich freilich fragen, ob die Reduktion auf ein nahsichtig vorgetragenes Sterben des Opfers wirklich eine ‚schonendere‘ Vergegenwärtigung von Gewalttätigkeit leisten kann. Und weiterhin erscheint unter einer solchen Annahme auch nicht recht verständlich, daß wir denselben ‚schonenderen‘ Umgang etwa auch bei den Kämpfen des Herakles gegen Kyknos oder Geryoneus fanden<sup>42</sup>: Dort konzentrierte sich die drastischere Ausformulierung ebenfalls zunächst allein auf das unterliegende Opfer, während Herakles lediglich kraftvoll angriff. Würde man von einem ethisch bedingten Mitfühlen für die unterliegenden griechischen Hopliten ausgehen, so wäre zumindest im Fall der Monsterhopliten eine abweichende, weniger schonende Behandlung zu erwarten. Gerade aber die Parallelität zu diesen sehr anders konditionierten Kampfthemen läßt die Erklärung für die Divergenz zwischen sterbendem Opfer und nicht-tötendem Angreifer anderswo vermuten: in einem Diskurs, bei dem es eben nicht um Gewalt, sondern um spezifische Qualitäten des Kriegers geht. So gesehen erscheint es mir plausibler, das Verharren in der alten Angreifer-Ikonographie aus einem weiterhin dominierenden Interesse zu erklären, das den siegreichen Krieger *auch* in seinem kraftvollen und entschlossenen Angriff, als Zeichen seiner Tapferkeit, zu thematisieren suchte. In dieser Weise verstanden würde der Bildversion also ein komplexeres Verständnis in der Definition des siegreichen Hopliten zugrundeliegen, das neben dem Überwinden als Manifestation der beeindruckenden Stärke – wie sie im Unterliegen des Gegners ja formuliert ist – auch die andere Seite des tapferen Angriffs akzentuiert.

Die Darstellung des Sterbens ohne das zugehörige Töten bedingte also, daß die beiden Kontrahenten einerseits unabhängig in ihren jeweils spezifischen Rollen definiert wurden, daß sie sich andererseits aber auch natürlich gegenseitig definierten: der entschlossene Angreifer durch das sterbende Opfer in seiner überragenden Stärke und Kraft, das Opfer durch den dynamischen Angriff des Gegners als ein im ehrenvollen hoplitischen Kampf Gefallener. Beide Rollen bedingen einen kausalen Zusammenhang, ohne daß dieser aber unmittelbar thematisiert wird.

Dies jedoch geschieht in der zweiten Bildversion: Hier nun steht dem sterbenden Opfer ein tötender Aggressor gegenüber – wie dies etwa ein Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers in Boston<sup>43</sup> (um 480/70, Abb. 68) mit dem Kampf zwischen Diomedes und Aeneas zeigt. Der siegreiche Aggressor stößt seine Lanze gegen sein Opfer, die explizite Formulierung der Gewalt weitet sich auf die Seite der Gewalt-Ausübung aus.

Innerhalb der Entwicklung der Kampf-Ikonographie bildet diese Steigerung der expliziten Gewalt eine tendenziell spätere Erscheinung. Sie kann freilich vereinzelt schon früher auftreten, wie wir etwa auf der Schale des Oltos in Paris (Abb. 61), mit der Tötung des Troilos gesehen haben (wobei gerade bei dieser Schale zu überlegen ist, wieweit nicht gerade hier das Motiv durch das spezifische Thema bedingt ist, bei dem es weniger allgemein um heroischen Kampf als vielmehr speziell um die Tötung des Priamossohnes geht). Aber im quantitativen Vergleich erweist sich diese zweite drastischere Version als eine überwiegend später auftretende Alternative<sup>44</sup>.

Erklären wir, wie oben vorgeschlagen, die erste Version mit dem nicht-tötenden Angreifer als Ausdruck eines bestimmten inhaltlichen Interesses an der Definition kriegerischer Qualität, so wird man hier konsequent eine graduelle Verschiebung in dieser Definition als möglichen Grund vermuten wollen. Eine Verschiebung, die nun die Manifestation von Stärke und Kraft, eventuell auch von aggressiver Kriegswut wieder stärker in den Vordergrund rücken läßt (wie dies die Bilder des zweiten Viertels des 6. Jh. schon einmal als Option im Kriegerideal gewählt hatten). Eine solche Erklärung erscheint durchaus denkbar, vor allem, wenn wir bedenken, daß diese Bilder in dieser Zeit dichter Erfahrung krie-



Abb. 68  
Diomedes besiegt Aeneas.  
Attischer Kelchkrater  
des Tyszkiewicz-Malers,  
Boston, Mus. of Fine Arts,  
um 480–470

gerischer Realität und Bedrohung entstehen<sup>45</sup>. Allerdings ist bei dieser Erklärung auch zu bedenken, daß die Verschiebung – aus der ikonographischen Perspektive betrachtet – keine sehr gravierende ist: Letztlich ändert sich im Auftreten des Angreifers nicht viel, er schreitet weiterhin kraftvoll und bedrohlich gegen seinen Gegner, lediglich die Spitze seiner Lanze schiebt sich nun weiter nach vorne und bohrt sich in den Körper des Unterliegenden. Das heißt, daß die Idee, die zuvor über die Ikonographie des nicht-tötenden Angreifers in der ersten Version formuliert war, hier gleichermaßen weiter mitschwingt – lediglich die Gewichte in der Akzentuierung haben sich verschoben.

In Anbetracht einer so graduellen ikonographischen wie wohl auch inhaltlichen Verschiebung muß man sich freilich fragen, wieweit hier nicht auch ein weniger wertebedingtes als eher bildsprachliches Phänomen zugrunde liegen kann. Zumindest diese Option hier zu bedenken, scheint mir wichtig. Sie führt uns wieder zu den spezifischen Strukturen der Gewalt-Ikonographie und zum grundsätzlichen Funktionieren von Kampfdarstellungen. Im Zuge einer Pathetisierung, wie sie sich in den attischen Bildern am Ende des 6. und Anfang des 5. Jh. zunächst abspielt, mit ihrer tendenziell zunächst einseitigen Konzentration auf das Sterben des Opfers, ist es wahrscheinlich, daß spätere Modifikationen im Sinn einer nochmals emphatischeren und eindrucksvolleren Artikulation auftreten. Dabei war das Übergreifen auf den Angreifer letztlich nur konsequent. Wir haben gesehen, wie sich die Pathetisierung des Unterliegenden mehr und mehr steigerte, von der zunächst einfachen Ikonographie des unterliegenden Kriegers dann immer mehr hin zum sterbenden Gegner, unter zunehmender Betonung seiner Ohnmacht, seines Entkräftens und seiner Verwundung. Je stärker hier jedoch die Möglichkeiten einer emphatischeren Schilderung ausgereizt wurden, desto näher lag es, die explizite Gewalt hinüber auf die Darstellung des Angreifers auszuweiten. Mit dem Motiv des expliziten Verwundens und Tötens gewann man ein emotional ungemein bewegendes Motiv – und verlor die Kampfszene dadurch eine nochmals beeindruckendere Wirkung. Welche wiederum auch auf Seiten der Betrachter eine emotional angespanntere Reflexion auf Kampf und die mit ihm verbundenen Vorstellungen implizierte – bzw. umgekehrt entsprechende Bedürfnisse auf Seiten der Betrachter nach einem emphatischeren und affektiveren Diskurs befriedigte. Emotionale Rede in den Bildern und emotionales Denken der Betrachter sind dabei immer in einem wechselseitigen Dialog zu sehen.

Durch die neue Ikonographie wurde allerdings die Darstellung von Kampf, Töten und Sterben nicht nur emphatischer, sondern sie konzentrierte sich zugleich auch wieder stärker *auch* auf den Angreifer. Denn die Darstellung des alleine sterbenden Opfers hatte durch ihre aufsehen-



erregendere Ikonographie die Aufmerksamkeit des Betrachters konsequent stärker auf sich gezogen. Dies ist ein ästhetisches Problem, das in späteren Gewaltdarstellungen als Problem begriffen und entsprechend kompensiert werden konnte<sup>46</sup>. Doch bei den attischen Bildern um 500, bei denen mit dieser Form der Gewalt-Ikonographie zum ersten Mal intensiv experimentiert wurde, war dieses Problem wohl nicht unbedingt und sofort wahrnehmbar. Gehen wir einmal von der Annahme aus, daß die Pathetisierung des Opfers unter dem Interesse erfolgte, *auch* den siegreichen Angreifer zu betonen, entweder aus einer ambivalenten Sicht auf Kampf, die Sieger und Unterliegenden gleichermaßen in den Blick nimmt, oder aber auch unter einer einseitig auf den Sieger fixierten Sicht: Hierbei hatte die Ikonographie der ersten Version zwar den Vorteil, auf die Stärke und Tapferkeit des Angreifers eindrücklich hinzuweisen, aber sie hatte auch den Nachteil, ihm unter ästhetischen Gesichtspunkten einen gleichermaßen aufsehererregenden Auftritt nicht gewährleisten zu können – wie seinem Opfer. Wollte man die Aufmerksamkeit jedoch auch wieder mehr auf den Sieger lenken, so war es unumgänglich, sein Auftreten entsprechend aufsehererregender zu gestalten. Und hier war die Darstellung der expliziten Gewalt-Ausübung die nächstliegende Möglichkeit (wobei wir gleich sehen, daß diese Lösung auch nur bedingt den Nachteil zu kompensieren vermochte; aber sie war wie gesagt ein in der Situation des Experimentierens erster naheliegender Schritt, mit diesem Problem umzugehen).

Man kann also jedenfalls überlegen, wieweit die Ausweitung der expliziten Gewalt auf den Angreifer eventuell auch eine stärker bildsprachlich bedingte Reaktion war, um die Kampfszene emphatischer, zugleich aber auch unter stärkerer Akzentuierung des Siegers zu formulieren. Freilich, wir können letztlich nur die verschiedenen Qualitäten, die die neue zweite Bildversion gegenüber der ersten aufweist, definieren – und die tatsächliche Wirkungskraft bestimmen. Was für die Vasenmaler jedoch der *primär* initiierende Faktor war, diese neue Ikonographie aufzugreifen – ob eine inhaltlich veränderte Sicht auf den Sieger, oder ein Bedürfnis nach einer angemesseneren und emotional bewegenderen Artikulation –, dies läßt sich auf der Grundlage der Bilder nicht klären. Beide Optionen sind theoretisch denkbar, und als Optionen im Funktionieren von Bildern unbestritten Faktoren, die Verschiebungen in der Ikonographie bedingen können. Insofern erscheint es mir auch ehrlicher, beide Optionen als gleichermaßen denkbare Erklärungsvorschläge hier nebeneinander stehen zu lassen – anstatt ohne ausreichende Argumentationsgrundlage eine Option gegenüber der anderen stark zu favorisieren.

Was auch immer der ursprüngliche Motor für die ikonographische Veränderung war, sie bewirkte noch etwas anderes: Indem nun Töten

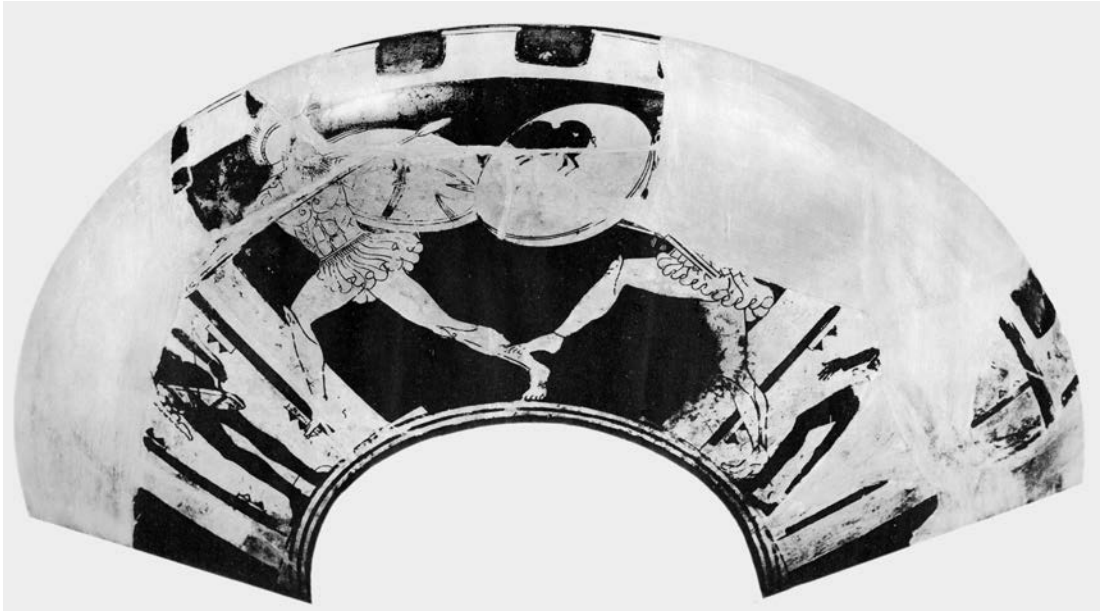


und Sterben gemeinsam dargestellt wurden, geriet das Handeln der beiden Kontrahenten in einen unmittelbaren kausalen und auch zeitlich engeren Bezug. Ursache und Wirkung der kriegerischen Gewalt antworteten hier nun aufeinander. Innerhalb der Konstituierung der neuen Ikonographie mochte das zunächst durchaus ein Phänomen gewesen sein, das man nicht bewußt und schon gar nicht primär intendiert hatte. Aber in ihm schlummerte ein Potential, dessen Möglichkeiten wir gleich genutzt sehen werden. Und in diesem Sinn bildet die Konzeption der zweiten dramatisierten Bildversion die Voraussetzung für die Entwicklung der dann aufkommenden gedämpfteren Ikonographie.

Bevor wir dies näher betrachten, müssen wir jedoch noch einen kurzen Blick auf die dritte Version werfen, die die Vasenmaler damals neben den beiden betrachteten aufgriffen. Sie bildet letztlich eine unmittelbare Vorstufe zu der kommenden Ikonographie – vielleicht war es sogar gerade dies erste Experimentieren in diese Richtung, aus dem sich dann langsam ein zunehmend breiteres Interesse an der neuen Ikonographie etablierte. Die dritte Version weicht von den ersten beiden in einem gravierenden Punkt ab, indem sie nicht von Sterben und Töten berichtet, sondern vielmehr von Flucht, mißlingendem Töten und Rettung. Auf einer Schale des *Douris* in Paris<sup>47</sup> (um 480, Abb. 69) eilt Paris in weitem Schritt vor dem ihn verfolgenden Menelaos davon, wie schon auf einer älteren Schale des *Oltos* in Kopenhagen<sup>48</sup> um 510 Aeneas vor Diomedes zurückweicht und von der eingreifenden Aphrodite gerettet wird. Noch einen Schritt weiter geht der Erzgießerei-Maler auf einer Schale in Boston<sup>49</sup> (um 480/70, Abb. 70), indem er die Verfolgung Hektors durch Achill vor den Mauern Troias zeigt. Nach all den gesehenen troianischen Kampfdarstellungen mit ihrer Betonung hoplitischer Qualitäten mögen

Abb. 69  
Menelaos verfolgt Paris.  
Attische Schale des  
*Douris*, Paris, Mus. du  
Louvre, um 480





derartige Bilder verwundern: Bilder, auf denen sich der eine Held durch Flucht zu entziehen versucht, und der andere zum Teil davon abgehalten wird, seinen Gegner zu überwinden und als Sieger aus dem Kampf hervorzugehen. Wie sind solche Bilder zu verstehen? Freilich mag hier, zumindest bei den ersten beiden Bildern, ein Interesse an der Idee der göttlichen Rettung hereinspielen, wie überhaupt in dieser Zeit auf den Bildern der troianischen Kämpfe Götter helfend und eingreifend auftreten<sup>50</sup>. Aber dies allein zwingt nicht, den geretteten Helden als zurückweichenden und fliehenden darzustellen (bezeichnenderweise wählt Douris auf der anderen Seite seiner Schale in Paris, die den Kampf zwischen Aias und Hektor zeigt, für den unterliegenden, aber dann geretteten Hektor das Schema des zu seinem Angreifer hingewandten Opfers). Das Abwenden und Zurückweichen, als Eingeständnis der geringeren Kraft und des Verzichtes auf standhaften Kampf, bietet jedenfalls wenig Potential für eine beeindruckend positive Charakterisierung des geretteten Helden<sup>51</sup>. Aber es ist die Frage, ob diese Ikonographie überhaupt vorrangig zur Charakterisierung des unterliegenden Helden gewählt ist. Denkbar erscheint folgende Alternative: Gehen wir davon aus, daß der Angreifer in seiner Charakterisierung immer auch seines Gegners bedarf, so dient neben dem ohnmächtigen Zusammenbrechen des Opfers ebenso auch seine Flucht als eine Reaktion, um die herausragende Stärke des siegreichen Angreifers zu veranschaulichen. Wobei letztlich die Flucht noch eindrucksvoller ist, da hier die Stärke des Siegers nicht nur seinen Gegner bezwingt, sondern vielmehr ihn zuvor schon in die Flucht schlägt. Um

Abb. 70  
Achill verfolgt Hektor.  
Attische Schale des Erzgießerei-Malers, Boston, Mus. of Fine Arts, um 480–470

den beeindruckenden Auftritt eines heldenhaften Kriegers zu formulieren, bildete das Bildmotiv des fliehenden Gegners somit eine durchaus reizvolle Alternative zu den Szenen expliziten Sterbens und Tötens. Und es scheint, daß diese Darstellungsversion auch bei anderen Bildthemen gerade in der Zeit der Pathetisierung zunehmend aufgegriffen wurde. Bestes Beispiel hierfür ist der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus, der im späten 6. und frühen 5. Jh. mehr und mehr zu einer Verfolgungsszene des flüchtenden Monsters avanciert<sup>52</sup>. Im Vergleich dazu haben die Bilder der Helden vor Troia freilich eher selten von dieser Bildversion Gebrauch gemacht – und dies zudem dann mehrheitlich nur bei Kampfszenen, in denen der unterliegende Held tatsächlich gerettet wird, d. h. seine Flucht zwangsläufiger Bestandteil seiner Rettung ist. Wohl wurde das Bildmotiv des fliehenden Gegners damals zunächst noch im Sinn einer grundsätzlicheren und übergreifenden Charakterisierung (‚schwächer‘ oder ‚gerettet‘) verstanden und war insofern nur bedingt kompatibel mit den Vorstellungen von den Helden vor Troia als bewundernswerte Superhopliten<sup>53</sup>. Aber es war nur eine Frage der Zeit, bis auch bei den troianischen Kampfbildern von dieser Ikonographie des fliehenden Gegners zunehmend Gebrauch gemacht werden sollte.

Dies geschah dann mit Aufkommen der neuen gedämpfteren Darstellungen. Sie setzten, wie beim Volutenkrater des Niobiden-Malers in Cincinnati (Abb. 65), gerade auf das Motiv des zurückweichenden Gegners und entwickelten von hier aus ihr spezifisches Potential in der Schilderung der Kampfszene. Wie eng sich diese Darstellungen dabei aus den Erfahrungen der dritten Bildversion entwickelten, zeigt deutlich die eben schon angesprochene Schale des Erzgießerei-Malers in Boston (Abb. 70). Sie bildet gewissermaßen eine Vorstufe, auf der lediglich unter anderen thematischen Vorzeichen schon das grundsätzliche Wirkungspotential erschlossen wird. Der Unterschied zu den anderen älteren Fluchtszenen ist bezeichnend: Am Ende steht hier eben nicht mehr die Rettung des Helden, sondern sein Tod. Vom Thema her entspricht das Bild somit den sonst geläufigen Darstellungen des entschiedenen Kampfes, mit dem angreifenden bzw. gar tötenden Achill und dem sterbenden Hektor (z. B. Abb. 51. 58. 66), – jedoch wird die Szene nun auf einen früheren Zeitpunkt innerhalb des Handlungsverlaufes vorgeschoben. Dabei erschließt sich eine andere Wirkung auf den Betrachter: Die Verfolgungsszene greift nicht die pathetisierende Darstellung von Blut und Schmerz auf, sondern betont stattdessen die emotionale Anspannung der Kontrahenten, das verzweifelte Fliehen des Hektor und das rasende Verfolgen des Achill. Dadurch wird mit einer besonderen Nachdrücklichkeit die psychologische Dimension der Szene greifbar, vor allem natürlich auf Seiten des Opfers, dessen Angst und verzweifelter Hoffen im

Anblick des ihm drohenden Todes. Letztlich wird der Betrachter durch diese Fokussierung auf den Moment des ‚Davor‘ noch intensiver mit der Situation des Kampfes konfrontiert, als es bei der Darstellung des Tötens und Sterbens erfolgt<sup>54</sup>. Fliehen und Verfolgen implizieren konsequent immer eine spannungsgeladene Situation, bei der man um den Ausgang bangt bzw. nach ihm fragt. Da das Bild sich aber gerade hierin verweigert, muß sich der Betrachter selbst in seiner Phantasie ausmalen, wie die Szene weitergeht. Dabei läßt er sich zwangsläufig stärker auf das Bild ein, um den weiteren Ablauf einschätzen zu können, – und hierbei versetzt er sich automatisch in die Situation der beiden Kontrahenten: wie dicht ist der Verfolger seinem Opfer auf den Fersen, wie sehr wird der Verfolgte von dessen Lanze schon bedroht, welche Chance hat der Fliehende, kann er sich noch wehren oder ist sein Unterliegen schon besiegelt? Und selbst, wenn der Betrachter um den Ausgang der Szene weiß, wie hier der Fall, so fragt er doch, wie die Überwindung konkret erfolgen wird: wird Achill den fliehenden Hektor gleich mit seiner Lanze durchbohren, oder kann Hektor ihm noch eine Weile trotzen, und wenn er dann doch fällt, wo trifft ihn die Lanze, wie wird er sterben etc.? Ein Bild, dessen Szene in der Schwebe bleibt, fordert den Betrachter immer zum Weitererzählen heraus. Hierauf gründet sich auch die besondere Wirkung unseres Schalenbildes in Boston. Wie sehr der Vasenmaler das Potential spannungsreicher Schilderung auszureizen versucht hat, zeigt sich vor allem darin, wie er die Bedrohung des Hektor pointiert in Szene setzt. So läßt er die Lanzenspitze des Achill, die zunächst von seinem Schild verdeckt ist, plötzlich unter dem Schildrand wieder hervorblitzen und noch mehr: sie zugleich auch unter dem Schildrand des Hektor durchzielen und diesen nun massiv bedrohen. Das versteckte, aber zentral gesetzte Motiv evoziert einen Überraschungseffekt, läßt den Betrachter, gemeinsam mit Hektor, die Luft anhalten: Die Lanze wird wohl gleich nach vorne schnellen, der tödliche Stoß steht kurz bevor. Ebenso impliziert auch das Motiv des auf das Bein Hektors aufgesetzten Fußes Achills die bevorstehende Bezwingung, wenngleich nicht mit derselben Drastik wie die hervorblitzende Lanze. Durch die Einbindung dieser antizipierenden Motive erscheint die Verfolgung somit im Moment kurz vor ihrem eigentlichen Höhepunkt, der Tod Hektors hängt drohend über der Szene.

Was hier passiert, ist letztlich eine ‚Revolution‘ in der Schilderung von Kampfgeschehen. Die Szene wird auf einen spezifischen Zeitmoment fokussiert und entwickelt hierüber ein neues Potential eindrucksvoller und emotional bewegender Schilderung<sup>55</sup>. Hier sehen wir nun die Konsequenz, die sich durch die Zusammenfügung von Sterben und Töten in der Ikonographie der zweiten Bildversion ergab: Indem das Handeln des Angreifers und das des Opfers in ihrem kausalen Bezug enger defi-

niert und damit in ihrer zeitlichen Konvergenz erschlossen wurden, war auch die Kampfszene mehr und mehr aus dem Zusammenspiel von Aktion und Reaktion begreifbar – und weniger allein über die Gegenüberstellung verschiedener szenen-übergreifender Rollenbilder des angreifenden und des unterliegenden Hopliten. Sobald aber der Zeitpunkt in den Blick geriet, wurde das Kampfgeschehen generell als eine Aneinanderfolge verschiedener punktuell definierbarer Momente begreifbar. Und entsprechend konnten die Vasenmaler nun zwischen verschiedenen Zeitmomenten wählen, um die Szene ins Bild zu bringen. Dabei konzentrieren sich die Kampfdarstellungen, wie wir gleich sehen werden, besonders auf den Moment des ‚Davor‘, als eine Zwischenstufe zwischen dem offenen Angriff und dem Sterben des überwundenen Opfers<sup>56</sup> – und gewinnen somit das Potential einer anders, eventuell sogar letztlich stärker emotional bewegendes Schilderung von Kampf und kriegerischer Gewalt. Diese Verschiebung in der zeitlichen Wahrnehmung hatte freilich auch Konsequenzen für die Bewertung des Fluchtmotivs. Es verliert nun zwangsläufig seine Bedeutung als grundsätzliches und handlungs-übergreifendes Charakteristikum des nicht-ruhmvoll kämpfenden oder geretteten Hopliten, und wird gleichfalls mehr und mehr zu einem Motiv, das eine temporäre Situation beschreibt. Hierdurch wurde es dann offensichtlich möglich, nun auch die Helden vor Troia sich häufiger abwenden und fliehen zu lassen.

Die Schale des Erzgießerei-Malers zeigt deutlich, welches Potential an spannungsreicher und emotional aufrührender Wirkung der neuen Ikonographie der vorverschobenen Handlungsszene nun eigen war. Seit ca. 470 setzt sich diese Form der Schilderung mit dem fliehenden Opfer und dem drohend einherschreitenden Angreifer mehr und mehr durch. Dabei weitet sich allerdings der thematische Kontext: Während noch auf der Schale des Erzgießerei-Malers explizit der Moment der Verfolgung gewählt war, der konsequent immer ein Moment des Davor darstellt, findet sich nun die neue Ikonographie auch in den Szenen des eigentlichen Zweikampfes. Neben dem Volutenkrater in Cincinnati mag uns ein Stamos des Hermonax in Melbourne<sup>57</sup> (um 470/60, Abb. 71) als Beispiel dienen. Er zeigt den Zweikampf zwischen Achill und Memnon, mit den seitlich herbeieilenden Müttern Thetis und Eos, und auf der rückwärtigen Seite die Szene der Seelenwägung durch Hermes, die die Identifizierung sichert. Memnon weicht vor Achill zurück und stürzt nach außen abgewandt zu Boden, ähnlich wie auf dem Volutenkrater des Niobiden-Malers. Seinen Schild hält er im Rücken, präsentiert sich somit bar jeder Deckung, aber er schwingt die Lanze noch kraftvoll gegen Achill; auch die bisher üblichen Motive des entkräfteten Sterbens fehlen, der Griff am Schild ist noch fest, der Kopf sinkt nicht nach vorne auf die Brust, das Auge bricht nicht, und keine blutenden Wunden zeichnen den Kör-





Abb. 71  
Achill besiegt Memnon.  
Attischer Stamnos des  
Hermonax, Melbourne,  
National Gallery of Victo-  
ria, um 470–460

per. Obwohl hier das Unterliegen des Memnon offensichtlich ist, erscheint dieses dennoch in einem früheren Stadium erfaßt, als etwa auf der Oinochoe des Athena-Malers in Basel (Abb. 59). Memnon ist vor Achill zurückgewichen, leistet aber noch zumindest partiell kraftvolle Gegenwehr; und auch Achill stößt seine Lanze noch nicht in den Körper seines Gegners, sondern nähert sich bedrohlich und zielt mit der Waffe gegen Memnon – wobei die Lanzenspitze allerdings dem Opfer schon beunruhigend nahekommt.

Im Vergleich mit der Verfolgungsszene des Erzgießerei-Malers ist hier die Szene noch näher an den eigentlichen Moment der definitiven Entscheidung herangerückt. Aus dieser zugespitzten Situation erfährt die spannungsreiche Schilderung des Kampfes eine nochmals beklemmendere Seite. Denn hier ist der Ausgang noch offensichtlicher und erfasst das Bild somit den Moment, in dem das letzte Hoffen auf verzweifelte Rettung endgültig schwindet – nicht nur bei Memnon, sondern auch beim Betrachter.

Fassen wir unsere bisherigen Beobachtungen zusammen: Thema der neuen Kampfdarstellungen seit den 70er bzw. 60er Jahren des 5. Jh. ist nicht mehr der Moment der Entscheidung, das Töten und Sterben, sondern vielmehr der kurz davor liegende Moment des Bedrohens und Zu-



rückweichens, in mehr oder weniger zugespitzter Formulierung auf den Ausgang hin. Dabei verschiebt sich die emotionale Wirkungskraft der Bilder: nicht mehr die *physischen Schmerzen* des sterbenden Opfers werden nahsichtig vergegenwärtigt, – sondern es sind nun vielmehr die *psychischen Qualen* des vom Tod Bedrohten, mit denen sich der Betrachter konfrontiert sieht – und die ihn in der oben ausgeführten Weise herausfordern, sich in seiner Phantasie mit der geschilderten Szene weiter auseinanderzusetzen.

Aus dieser Verschiebung von der expliziten Gewalt-*Ausübung* hin zur impliziten Gewalt-*Androhung* ergibt sich der Eindruck einer gedämpften Rede über Kampf und kriegерische Gewalt. Aber wie wir gesehen haben, spielt sich diese Dämpfung zunächst nur auf der Ebene des expliziten Inhalts der Darstellung ab. Denn das, was nicht explizit dargestellt ist, muß der Betrachter in seiner Phantasie imaginieren. In dieser Einbeziehung der Phantasie des Betrachters liegt bekanntlich die größere suggestive Kraft von Gewaltdarstellungen. Nicht von ungefähr bedient sich die Filmkultur der Gegenwart intensiv gerade dieser Strategie – und nicht der expliziten Vorführung von Blut und Gewalt, wenn es darum geht, den Betrachter nachhaltig emotional zu beeinflussen<sup>58</sup>. Schon Lessing hat diese Strategie als die Wahl des „fruchtbaren Augenblicks“ analysiert und ihr die weitaus größere Wirkungskraft beigemessen<sup>59</sup>. ‚Entdeckt‘ wurde diese Form wirkungsvoller Schilderung von Gewalt offensichtlich in der Bildkunst Athens an der Wende vom 6. zum 5. Jh.<sup>60</sup>. Die formale Dämpfung bedingt also keineswegs eine weniger beunruhigende Konfrontation des Betrachters mit den Vorstellungen um Kampf und kriegерische Gewalt. Lediglich wird der Betrachter nun von den Bildern anders und provozierender in einen Dialog gezogen – und damit gezwungen, sich in anderer Weise mit den Vorstellungen auseinanderzusetzen.

Wieso aber wurde diese neue Form damals überhaupt aufgegriffen – und anstatt der Darstellung expliziter Gewalt nun mehr und mehr bevorzugt? Wir haben bisher die besondere Leistung dieser neuen Bilder lediglich unter ihrem Potential wirkungsvoller Schilderung betrachtet. Es fragt sich aber, ob dies auch der ursprüngliche Motor für die Etablierung der neuen Ikonographie war – oder ob andere Aspekte diesen Wandel initiierten. Vor allem ist hier wieder nach Veränderungen in den Auffassungen der hoplitischen Qualitäten zu fragen, die wir bisher bei den verschiedenen Verschiebungen in der Kampf-Ikonographie immer wieder als dominierende Kraft diskutiert haben.

Wie am Anfang schon ausgeführt, hat die Forschung auf der Grundlage der gedämpften Gewalt-Ikonographie das Bild einer zunehmenden Distanzierung gegenüber Gewalt und kriegерischer Aggression entwickelt<sup>61</sup>. Im Zuge der Erfahrungen der Perserkriege sei es damals zu

einer stärkeren Besinnung auf die negativen Seiten des Krieges und einem mitfühlenden Verstehen auch der Feinde in ihrem Leid gekommen. Dies hätte eine neue Darstellung von Kampf und Kriegertum bedingt, in der die belastenden Motive aggressiver Gewalt zurückgenommen und die Unterliegenden mehr und mehr würdevoll in ihrem tapferen Wehren statt in ihrem ohnmächtigen Sterben dargestellt worden seien. Nach dem eben Gesehenen wird man jedoch zweifeln, wieweit diese neue Ikonographie tatsächlich in der Lage war, dem Bedürfnis eines verhalteneren Diskurses überzeugend Rechnung zu tragen. Definiert sich doch die Wirkungskraft der Gewaltdarstellungen nicht allein in dem, was im Bild tatsächlich gezeigt wird, sondern eben auch über das, was an Vorstellungen in der Phantasie des Betrachters stimuliert wird. Gerade hierin aber erweisen sich die Bilder der sogenannten gedämpften Ikonographie alles andere als geeignet, einen schonenderen und weniger belastenden Diskurs um Krieg und Gewalt anzustimmen. Und auch die Vasenmaler zeigen eigentlich wenig Interesse daran, das, was Kampf ausmacht – tödliche Bedrohung und aggressives Töten –, zu verschleiern: vielmehr inszenieren sie oftmals sehr pointiert die Bedrohung des Opfers, indem sie die Lanzenspitze explizit dicht an den Körper des Unterliegenden heranzuführen und damit um so nachdrücklicher darauf verweisen, was gleich geschehen wird. Nicht schonendere Vergegenwärtigung von kriegerischer Gewalt vermag die neue Ikonographie somit zu leisten, sondern vielmehr eine *andere*, emotional aber nicht weniger anrührende Veranschaulichung von Kampf und Kriegertum.

Die Erklärung für den ikonographischen Wandel muß also woanders liegen. Grundsätzlich leistet die neue Ikonographie in zweierlei Hinsicht eine Veränderung gegenüber den vorausgehenden Darstellungen – und in beiden Fällen mag man sich fragen, wieweit hier *der* bzw. *ein* bestimmender Motor für die Etablierung der neuen Ikonographie lag.

Die neuen Kampfdarstellungen bedeuten zweifelsohne eine formale Distanzierung von der expliziten Gewalt – jedoch nicht aus einer Problematisierung von Gewalt, sondern vielmehr aus einer Problematisierung der Gewaltdarstellung. Wir hatten oben gesehen, wie die Bilder expliziter Gewaltdarstellung damit rangen, die ästhetische Dominanz des sterbenden Opfers zu kompensieren und somit auch dem siegreichen Angreifer einen betonteren Auftritt daneben zu gewährleisten. Dabei wurde die in der ersten Bildversion zunächst einseitige Pathetisierung der Opfer-Ikonographie dann in der zweiten Version hinüber auf das Agieren des Angreifers ausgeweitet. Dies garantierte zwar dem Angreifer einen nun eindrucksvolleren Auftritt, aber die ästhetisch dominierende Wirkungskraft des sterbenden Opfers war ungebrochen – und zog weiterhin die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Letztlich sagte schon allein der Anblick des Opfers, wo der Kampf stand – ein Blick

hinüber zum Angreifer war wenig notwendig, um die Szene in ihren wesentlichen Zügen zu erfassen. Demgegenüber bot nun die neue Ikonographie ein sehr anderes Potential: Das Opfer wurde in seinem aufsehenerregenden Leiden und Sterben ästhetisch abgeschwächt – und es agierte zugleich betonter auf den angreifenden Helden hin. Will hier der Betrachter die Szene erfassen, muß er ebenfalls nun den Sieger stärker in den Blick nehmen, muß die Stärke seines drohenden Angriffes abschätzen, um die Chancen des Opfers beurteilen und damit die gesamte Kampfszene umfassend einschätzen zu können. Die neue Ikonographie vermochte somit den Blick wieder ausgewogener auf beide Kontrahenten zu lenken und gewährte damit auch dem Sieger einen um so eindrucksvolleren Auftritt.

Daneben bot sich aber auch für die Definition des siegreichen Angreifers eine neue Orientierung. Wir haben bei den vorausgehenden Verschiebungen in der Ikonographie der troianischen Kämpfe gesehen, daß es letztlich immer ein Pendeln zwischen zwei Optionen kriegerischer Qualität war: zum einen wird die ungeheure Stärke und überlegene Kraft des Angreifers betont, indem ihre Manifestation im Vorgang des Tötens bzw. Sterbens des Gegners im Bild akzentuiert wird; zum anderen thematisieren die Bilder den bedrohlichen und entschlossenen Angriff, um die Tapferkeit des Helden zu unterstreichen. Beide Seiten gleichzeitig in überzeugender Weise zu formulieren, war im Rahmen der archaischen Ikonographie kaum möglich. Lediglich die erste Bildversion der expliziten Darstellungen am Ende des 6. und frühen 5. Jh. versuchte beide Seiten zu akzentuieren, jedoch unter den genannten ästhetischen Schwierigkeiten. Überzeugend gelingt diese Kombination nun hingegen in den neuen Kampfbildern seit den 70er und 60er Jahren: sie betonen das bedrohliche und starke Auftreten des Angreifers und antizipieren in der Flucht seines Gegners zugleich seine überlegene Stärke. Diese Formulierung erweist sich insofern als aufschlußreich, weil sie auf die explizite Manifestation der Stärke verzichtet. Der Held muß sich erst gar nicht beweisen, sondern schon allein sein kraftvolles Erscheinen bewirkt die Flucht und Aufgabe seines Gegners. Dahinter steht ein grundlegender Wandel in der Definition der kriegerischen Qualitäten: Was bislang immer wieder von neuem bewiesen werden mußte, scheint nun dem Helden von vornherein immanent. Hier offenbart sich eine neue Auffassung von Siegertum und Sieghaftigkeit, die auf einen grundsätzlichen Anspruch auf Stärke und Macht rekurriert, und nicht mehr des ständigen Nachweises bedarf. Die Reduktion der aggressiven Gewalt gewährleistete also eine nachdrückliche Inszenierung von Überlegenheit und Siegesanspruch – wie es für das Athen im Zeitalter der sich etablierenden Machtposition im delisch-attischen Seebund durchaus plausibel erscheint<sup>62</sup>.

Diese beiden Qualitäten eröffnete zumindest die neue Ikonographie. Freilich läßt sich auf der Grundlage der besprochenen Bilder kaum beurteilen, welche der beiden Optionen es primär war, die das Aufkommen der neuen Darstellungen initiierte. Grundsätzlich muß man sich aber fragen, wieweit eine solche Frage nach *der* initiierenden Kraft in diesem Zusammenhang überhaupt sinnvoll gestellt ist: da sich Prozesse ikonographischer Veränderung komplexer abspielen, und hier inhaltliche Interessen und bildsprachliche Experimente letztlich untrennbar zusammenwirken. So gesehen erscheint es durchaus denkbar, daß beide Faktoren – ein aufkommendes neues Interesse an der Definition des Siegers sowie ein Suchen nach einer verbesserten bildsprachlichen Artikulation der Kampfszene – die Konstituierung der neuen Ikonographie wechselseitig beeinflussten. Auch diese Sicht bleibt allerdings im Folgenden auf einer weiteren Materialbasis zu überprüfen.

Gleichgültig aber, was auch immer die neue Ikonographie konkret initiierte: Jede der beiden Optionen entwickelt sich primär aus einer veränderten Darstellung des siegreichen Angreifers. Seine Veranschaulichung erweist sich somit wieder als die eigentlich treibende Kraft im ikonographischen Wandel. Auch wenn die gravierenden Veränderungen auf Seiten der Opfer-Ikonographie erfolgen, so scheint das wirkliche Interesse am Wandel aus der Definition des Angreifers zu resultieren. Genauer gesagt aus den Schwierigkeiten, die sich nun einmal in der Veranschaulichung des siegreichen Angreifers im Bild ergeben: aus dem Manko in seiner ikonographischen Ausgestaltung, die verschiedenen kriegerischen Qualitäten überzeugend zu formulieren, – und letztlich natürlich auch aus der komplexen Definition von Kriegertum bzw. Heldentum selbst, das sich über unterschiedliche Qualitäten in verschiedenen Zeitmomenten des Kampfes konstituiert: Tapferkeit im Angriff, Stärke im Kampf, Überlegenheit im Sieg.

Dieses Ringen um eine angemessene Darstellung des Siegers als Knotenpunkt der ikonographischen Entwicklung bedeutet freilich nicht, daß das Opfer jenseits des Betrachter-Interesses stand. Anders als wir dies in unserer heutigen Wahrnehmung von Kampf- und Gewaltdarstellungen gewohnt sind, ist der griechische Betrachter nicht zu einer polarisierenden Parteinahme – für den Sieger *oder* für das Opfer – gezwungen. Im Gegenteil: Das agonale Denken impliziert, daß beide Seiten gleichermaßen Anerkennung finden können, da sie auch in der Realität enger beieinander liegen, und das kontinuierliche Messen der Kräfte schnell zum Wechsel der Rollen immer wieder führen konnte – wer heute Sieger war, konnte morgen schon unterliegen<sup>63</sup>. Entsprechend wird man eher von einer ambivalenten Wahrnehmung dieser Bilder ausgehen müssen, die beiden kämpfenden Kontrahenten gleichermaßen Anerkennung zollte: dem Sieger Bewunderung wegen seiner überragenden Stärke, dem

Unterliegenden anteilnehmendes Mitfühlen in seinem Sterben. Dazu steht dann auch nicht im Widerspruch, daß letztlich die größere Aufmerksamkeit doch dem Sieger zukam. Denn bei aller Ambivalenz bedingt das agonale Denken natürlich auch eine Fixierung auf den Stärkeren: da nun einmal das Stärker-Sein und Siegen das Ziel alles Kräftermessens ist und auf dieses sich somit alles agonale Denken letztlich ausrichtet. Dieses Nebeneinander von ambivalenter Sicht und gleichzeitigem Interesse am Sieger stellt somit also nicht nur keinen Widerspruch dar, sondern ist vielmehr logische Konsequenz im agonalen Denken einer Gesellschaft wie der des archaischen und klassischen Athens.

Diese grundsätzliche Tendenz schließt freilich nicht aus, daß in einzelnen Fällen auch das Unterliegen und Sterben des einen Kriegers stärker betont werden konnte. Gerade bei den Bildern der Helden vor Troia bot sich theoretisch diese Option immer an, war hier doch der Unterliegende gleichfalls ein anerkannter und starker Held. Es finden sich unter den Bildern der neuen Ikonographie seit den 70er und 60er Jahren zwei Beispiele, bei denen eine solche Deutung erwogen werden kann – und die wir nun abschließend als Testfall diskutieren wollen, um für die folgenden Betrachtungen auch unter diesem Aspekt erste Beobachtungen und Fragen zu sammeln. Bemerkenswert ist die Darstellung des Kampfes zwischen Achill und Memnon auf einer Schale des Penthesileia-Malers in Ferrara<sup>64</sup> (um 460/50, Abb. 72). Im Zentrum des Bildes erscheinen der sterbende Memnon und die ihn umfangende Eos. Memnon wird in der alten Ikonographie der expliziten Gewalt gezeigt, er kniet am Boden, im Schwinden der Kräfte, mit geöffnetem Mund und nach vorne auf die Brust sinkendem Kopf, mit letzter Kraft stützt er sich mit der Lanze vom Boden ab, während Achill ihm seine Lanze in die Seite stößt. Auffallend an der Darstellung des Achill ist, daß er in Rückansicht wiedergegeben wird, und somit im Vergleich zu seinem Opfer weniger herausgehoben erscheint. Die Lenkung der Aufmerksamkeit auf Memnon wird durch weitere Motive unterstützt: zum einen durch das Agieren der Eos, die die Mitte der Szene einnimmt und auf ihren Sohn zueilt; zum anderen durch die Gruppe verschiedener Figuren, die die Szene rahmen und durch ihre Gesten der Diskussion, bzw. der Klage und Trauer auf die tragische Dimension des Geschehens aufmerksam machen. In ähnlicher Weise, wenngleich verkürzt, findet sich eine vergleichbare Ikonographie dieses Kampfes auf einem Stamnos des Polygnot in Capua<sup>65</sup> (um 450–430, Abb. 73): Hier erscheint der entkräftet zurücktaumelnde Memnon im Zentrum, auf der linken Seite Achill, der ihm die Lanze in die Seite stößt, während auf der rechten Seite Eos ihren sterbenden Sohn auffängt. Wieder finden sich hier explizite Gewalt (in freilich dezenter Form, ohne Angaben von blutenden Wunden) und entkräftetes Nieder-



Abb. 72  
Achill tötet Memnon.  
Attische Schale des  
Penthesileia-Malers,  
Ferrara, Mus. Nazionale,  
um 460–450

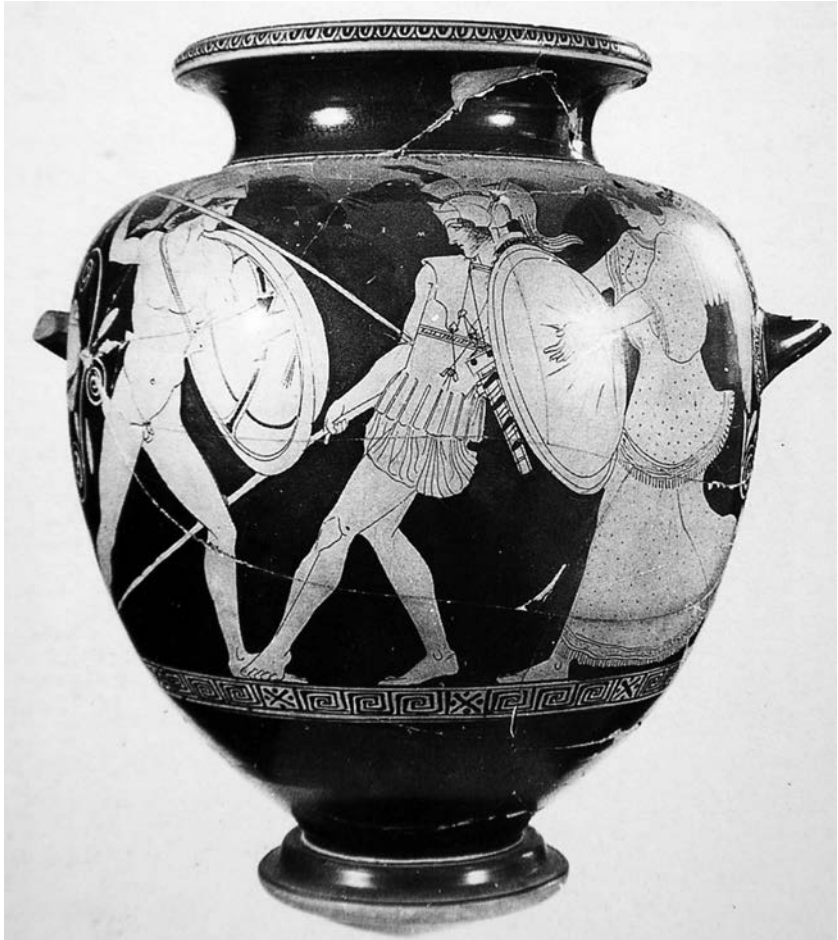
sinken in einem Bild kombiniert, dessen Komposition einen stärkeren Akzent auf das sterbende Opfer setzt.

Es fällt auf, daß hier Züge der alten expliziten Gewalt-Ikonographie aufgegriffen werden, die bei den Bildern der neuen Ikonographie aufgegeben worden waren. Züge, die zumindest unter ästhetischem Gesichtspunkt die Aufmerksamkeit deutlich auf das Opfer lenken. Hier wären dann die Schwierigkeiten, die diese Ikonographie für die gleichzeitige Betonung des Siegers bot, umgekehrt nun genutzt worden, um das Opfer hervorzuheben. Wobei aber bezeichnenderweise dies allein offensichtlich nicht ausreichte, sondern weitere ikonographische Elemente aufgegriffen werden mußten, um die Akzentuierung unmißverständlich zu verdeutlichen: die klagenden Zuschauerfiguren, die sorgende Eos, der marginalisierte Achill. Dies wirft rückwirkend ein interessantes Licht auf die Wahrnehmung der normalen Kampf-Ikonographie. Erst unter einer umfangreicheren Umgestaltung der konventionellen Ikonographie gelang es, die Aufmerksamkeit auf das sterbende Opfer zu fokussieren. Das Motiv der expliziten Gewalt war ein Faktor dabei, das jedoch erst mit dem Aufkommen der neuen impliziten Gewalt-Ikonographie frei geworden war – und nun als spezifisches Distinktionsmittel neu eingesetzt werden konnte, gemäß dem ästhetischen Potential, das ihm innewohnte.

Es scheint interessant, daß wir erst in dieser letzten Zeitstufe der troianischen Kampfdarstellungen auf Bilder stoßen, deren Ikonographie eine



Abb. 73  
Achill tötet Memnon.  
Attischer Stamnos des  
Polygnot, Capua, Mus.  
Campano, um 450–430



Akzentuierung des sterbenden Opfers nahelegt. Wir hatten bisher nur bei ein paar Bildern des ausgehenden 6. Jh. eine solche Deutung erwogen<sup>66</sup> – aber hier war es lediglich die zentrierte Position des unterliegenden Helden gewesen, die dies erwägen ließ (und entsprechend unsicher in der Ausdeutung blieb). Wie soll man diesen Befund verstehen? Zwei Möglichkeiten bieten sich theoretisch: Entweder existierte auch bei den früheren Bildern eine entsprechend differenzierte Akzentuierung, die für uns jedoch nicht erkennbar ist. Oder aber es wurde unter den früheren troianischen Kampfbildern eine solch primäre Sicht auf das sterbende Opfer generell nicht gesucht und die Bilder vielmehr als Vergegenwärtigung von Kampfgeschehen verstanden, das in seiner Ambivalenz oder in seiner Orientierung auf den Sieger wahrgenommen wurde. Für diese zweite Option könnte sprechen, daß parallel zu jenen Kampfdarstellungen eine alternative Bilderversion existierte, die um so prägnan-

ter den Tod in der Schlacht formulierte: die Darstellung der Leichenbergung, ohne den Sieger, allein auf das Opfer fokussiert<sup>67</sup>. Dieses Bildthema verschwindet dann in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh., so daß erst in der Zeit der neuen Kampf-Ikonographie dieser Weg nicht mehr offenstand, um das heldenhafte Sterben im Kampf betont zu thematisieren. Erst hier entstand somit ein neues Interesse, diesen Aspekt im Horizont der Kampfdarstellungen formulieren zu wollen. Hinzu kam aber auch, daß es eigentlich erst ab dieser Zeit möglich war, in der Darstellung der kriegerischen Gewalt und des entschiedenen Kampfes stärker zu differenzieren – nachdem implizite und explizite Gewalt-Ikonographie nebeneinander zur Verfügung standen und gemäß ihrem jeweiligen Potential eingesetzt werden konnten.

## Resümee der Fallbeispiele: Perspektiven und Fragen



Die drei Fallbeispiele hatten das Ziel, einleitend unseren Blick auf die grundsätzlichen Strukturen in der Darstellung der kriegerischen Gewalt und im Funktionieren der Kampfdarstellungen zu schärfen. Von hier aus ergeben sich nun klare Perspektiven für die weitere Betrachtung des gesamten Repertoires an Kampfdarstellungen des 6. und 5. Jh. Der Übersicht halber seien die wesentlichen Punkte kurz zusammengefaßt.

Die Rahmenbedingungen, unter denen die Darstellung der kriegerischen Gewalt im Fall der drei betrachteten Bildthemen erfolgte, sind offensichtlich: Die Vasenmaler greifen ein vergleichsweise eng gestecktes Spektrum an Optionen auf, in denen Gewalttätigkeit formuliert erscheint. Extremste Ausformulierungen brutaler Gewalttätigkeit interessierten offensichtlich weniger, man konzentriert sich mehr auf die Formulierung der eigentlichen Tatbestände im Kampf, Siegen und Unterliegen, und der damit verbunden Rollenbilder bzw. kriegerischen Qualitäten. Dabei stoßen die Bilder auf ein grundsätzliches Problem, das sich bei allen rollenorientierten Darstellungen von Kampfgeschehen einstellt: ihr ungenügendes Potential, die komplexeren Vorstellungen angemessen im Bild zu veranschaulichen, über die hierbei Kampf und Sieg definiert werden.

Die größten Schwierigkeiten ergeben sich in der Darstellung des Siegers selbst. Seine Ikonographie ist kaum geeignet, seine spezifischen Qualitäten eindrucksvoll zu formulieren. Dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen definiert sich der Ruhm eines Siegers immer über verschiedene Aspekte, die in unterschiedlichen Momenten des Kampfgeschehens manifest werden: Tapferkeit und Kampfeswut im Angriff, Stärke und Raselei im Kampf, Überlegenheit im Sieg. Gleichgültig, in welcher Gewichtung diese Qualitäten in Verbindung gesetzt werden, erst das Zusammenspiel von Leistung und Erfolg gewährleistet die Anerkennung des Siegers. Im Bild ist eine solche Kombination verschiedener Qualitäten jedoch nur schwer formulierbar, da es sich auf einen einzigen Moment der Kampfhandlung beschränken muß und somit immer nur einen Aspekt ins Zentrum zu stellen vermag. Aber auch eine differenzierte Formulie-

rung der einzelnen Qualitäten ist zum anderen kaum möglich. In welchem Ausmaß sich die Stärke oder Tapferkeit des Kriegers erweist, kann aus der Ikonographie des Siegers wiederum nicht gelesen werden: er greift an, kämpft oder tötet – aber die Brisanz des Kampfes und das hervorbrechende Potential seiner Kräfte bleibt unspezifisch. Gerade hier entsteht jedoch im Kontext einer agonal denkenden Gesellschaft wie der griechischen ein besonderes Problem. Zählt doch nicht so sehr das schlichte Ergebnis des Kampfes, sondern vorrangig das spezifische Ausmaß der Kräfte, mit denen man sich mißt und auf denen die Bewunderung des Stärkeren primär basiert. Gerade dies aber vermögen die Bilder nicht zu formulieren, Möglichkeiten zur distinktiven Differenzierung der verschiedenen Typen an Siegern (Held vs. normalem Hoplit) besitzt die griechische Sieger-Ikonographie nicht.

Aus diesem Konflikt zwischen spezifischem Interesse am siegreichen Angreifer und ungenügender Ikonographie resultieren, zumindest zu einem erheblichen Teil, die konkreten Strukturen der attischen Darstellungen kriegerischer Gewalt. Das Manko in der Darstellung des Siegers wird durch eine entsprechende ikonographische Ausgestaltung weiterer Figuren zu kompensieren versucht: die seines Gegners, sowie ferner anderer, zuschauender oder eingreifender Gestalten. Durch deren Reaktionen vermögen die Vasenmaler das Kampfgeschehen sowie den Sieger deutlich präziser zu charakterisieren. Hieraus entstehen zwei grundsätzliche Strategien in der Formulierung kriegerischer Gewalt, die im Laufe des 6. und 5. Jh. immer wieder verschieden akzentuiert werden: einerseits die Ausgestaltung der eigentlichen Kampfszene zwischen den Kontrahenten, in Form expliziter oder aber impliziter Gewalt, sowie andererseits die Zufügung weiterer, die Szene kommentierender bzw. pathetisch untermalender Figuren, seien es eingreifende oder erschrocken fliehende Gestalten, seien es weitere sterbende oder zuvor gefallene Opfer. Im Zusammenspiel beider Strategien und in der geschickten Kombination der verschiedenen Optionen erschließt sich den attischen Kampfdarstellungen konsequent wiederum ein breiteres Feld an komplexer und differenzierender Formulierung, das ihnen allein auf der Grundlage der Ikonographie des Siegers bzw. zum Teil auch der eigentlichen Kampfszene verschlossen blieb.

Das größte Potential in der bildlichen Ausgestaltung der Kampfszene kommt der Figur des unterliegenden Gegners zu. Hier ist eine Vielfalt an Darstellungsoptionen gegeben, zwischen kraftvoller Gegenwehr und kraftlosem Sterben bzw. ohnmächtigem Fliehen. All seine Handlungen sind zugleich Reaktionen auf das Auftreten und Handeln des Siegers. Entsprechend umschreibt die Charakterisierung des Unterliegenden gleichzeitig auch die Situation der Kampfszene in ihrer Bedrohlichkeit, sowie ferner auch die Qualitäten des Siegers. Das bedeutet: Die Ikono-

graphie des Opfers ist immer auch in ihrer Abhängigkeit von der Formulierung des Siegers zu sehen. Wie sich bei der Betrachtung der Herakleskämpfe und der troianischen Kämpfe zeigte, *kann* diese Ikonographie durchaus in einem vorrangigen Sinn auch von den Interessen an der Charakterisierung des Siegers bestimmt sein. Das Manko in der Vergegenwärtigung der kriegerischen Qualitäten auf Seiten des Siegers wird dabei durch die Darstellung des Opfers auszugleichen gesucht. Das muß freilich nicht konsequent bedeuten, daß das Opfer zugleich zum attributiven Statisten in der Sieger-Ikonographie verkommt. Interesse am Sieger und Aufmerksamkeit am Unterliegen seines Gegners schließen einander grundsätzlich nicht aus.

Gleichwohl stehen beide, Sieger und Opfer, in einem interessanten Spannungsverhältnis, das es im Folgenden näher zu beleuchten gilt. Dieses Spannungsverhältnis ergibt sich nicht zuletzt auch aus der ästhetischen Konkurrenz, in die die beiden Kontrahenten geraten. Denn dem leidenden und sterbenden Opfer kommt ein weitaus größeres Potential an pathetischer Wirkungskraft zu, so daß die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf es gelenkt wird. Hier können inhaltliches Interesse und ikonographisches Potential mehr oder minder in Konflikt geraten – und die Bilder an die Grenzen einer unmißverständlichen Artikulation. Dieses Problem, sowie überhaupt das Verhältnis zwischen siegreichem Angreifer und unterliegendem Opfer bleiben in den folgenden Betrachtungen genauer zu untersuchen. Hier erschlossen die Fallstudien zuweilen repräsentative Indizien. Die Kämpfe des Herakles wiesen generell eine stark einseitige Konzentration auf den siegreichen Helden auf und marginalisierten somit von vornherein die Opferperspektive. Anders die troianischen Kämpfe: Sie boten die Option einer komplexeren Sicht auf Sieger und Opfer, doch erschienen die hier erkennbaren Strukturen nicht ausreichend klar – zwar zeigten die Bilder teils deutliche Differenzen gegenüber den Herakleskämpfen, im Sinn einer dezenteren Gewalt-Ikonographie, doch kam es daneben immer wieder auch zu auffallenden Angleichungen an die Ikonographie negativ bewerteter Opfer, eine Heterogenität, die allein im Kontext der troianischen Kampfbilder nicht erklärt werden kann. Die Fragen nach den Optionen der Opferperspektive, der Formulierung einer ambivalenten Sicht oder gar einer dominierenden Sicht auf das unterliegende Opfer, bilden somit wichtige Punkte, die es im Horizont der repräsentativeren Bildbefunde zu prüfen gilt.

Neben den grundsätzlichen Strukturen in der Formulierung der kriegerischen Gewalt ließen die drei Fallstudien bezeichnende Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie beobachten. Im Laufe des 6. und 5. Jh. kommt es zu mehreren Schwankungen zwischen grundsätzlich verschiedenen Darstellungsmodi der Gewalt. Explizite Darstellungen und

implizite Darstellungen, Tendenzen der Pathetisierung und der formalen Dämpfung lösen sich immer wieder ab. Diese Schwankungen ließen sich bei allen drei Themen gleichermaßen beobachten und sind somit als themenübergreifende Phänomene zu verstehen (wobei die Veränderungen im 5. Jh. noch genauerer Betrachtung bedürfen, da wir sie bislang nur anhand der troianischen Kämpfe betrachtet haben). Eine Erklärung dieser Veränderungen ist letztlich nur vor dem Hintergrund des gesamten Spektrums an Kampfdarstellungen zu leisten, da erst hier klar wird, wie sich grundsätzlich das ikonographische Spektrum in den Phasen der Umorientierung neu einrichtet und welche genauen Positionen die bei den Fallstudien beobachteten Phänomene einnehmen. Grundsätzlich stehen verschiedene Erklärungsmodelle zur Disposition, die am Beispiel der Falluntersuchungen diskutiert wurden: Sie ergeben sich aus den tatsächlichen (oder zumindest optionalen) Auswirkungen, die die ikonographischen Änderungen der Steigerung bzw. Dämpfung in der Gewaltdarstellung jeweils mit sich brachten.

Auf der Grundlage der Fallstudien erwies sich als plausiblere Erklärung, den ikonographischen Wandel nicht so sehr aus Schwankungen im Diskurs um Gewalt abzuleiten, sondern vielmehr auf Veränderungen im Diskurs um den Sieger und seine kriegerischen Qualitäten zurückzuführen: sei es aus Verschiebungen im inhaltlichen Interesse an den betonten kriegerischen Qualitäten, sei es aus veränderten bzw. verschärften Bedürfnissen an einer eindrucksvollen formalen Vermittlung dieser Vorstellungen im Bild. Bedenkt man einerseits, daß an der Sicht auf den Sieger ein beachtlicher Teil im inhaltlichen Interesse an diesen Bildern basiert, sowie andererseits, daß sich gerade hierin besondere Schwierigkeiten in der bildsprachlichen Vermittlung ergeben, so erscheint es jedenfalls naheliegend, in den Anforderungen an die Darstellung des Siegers einen wesentlichen Motor für die immer wieder eintretenden Veränderungen in der Kampf-Ikonographie zu vermuten. Diese Sicht bleibt nun im Horizont des gesamten Repertoires an Kampfdarstellungen zu überprüfen. Denn wir haben diese Sicht zunächst nur am Beispiel von Themen entwickelt, die zum größeren Teil eine klare Fixierung auf den Sieger aufweisen. Die Optionen einer stärker ambivalenten oder gar auf das Opfer konzentrierten Perspektive erlaubten diese Beispiele hingegen nicht ausreichend auszuloten. Für diese Fragen sind die anderen Themen hoplitischer Kämpfe – die sogenannten anonymen Hoplitenkämpfe sowie die drei großen mythischen Schlachten gegen die Giganten, Amazonen und Kentauren – eine geeignetere Grundlage, da sie ein vielschichtigeres Spektrum an Siegern und Opfern in den Blick nehmen. Diesen Themen wollen wir uns daher nun zuwenden, um die bei den Fallbeispielen gemachten Beobachtungen zu überprüfen, zu modifizieren oder zu ergänzen.





**III. Das Spektrum der  
Hoplitenkämpfe:  
Vielfalt an Siegern  
und Vielfalt an Opfern**





Die Betrachtung der drei Fallstudien zeigte immer wieder, daß ein Kernpunkt unserer Diskussion in der Einschätzung der Opferperspektive liegt. Entsprechend werden wir nun vorgehen: Nachdem sich, geleitet von den ikonographischen Phänomenen der Fallbeispiele, unser Blick zunächst stärker auf die Darstellung des Siegers gerichtet hat und wir die ikonographischen Strukturen vor allem hierüber zu deuten versucht haben, möchte ich den Blick im folgenden bewußt hierzu konträr konzipieren und die Rolle des Opfers in seinem konkreten Verhältnis zum Sieger prüfen. Läßt sich eine Differenzierung in der Kampf- und Gewalt-Ikonographie greifen, je nachdem, ob die Sicht einseitig auf den Sieger oder ambivalent auf beide Kontrahenten oder gar dominierend auf das sterbende Opfer gerichtet ist? Und welchen Stellenwert nehmen derartige Optionen im gesamten Spektrum der Kampfdarstellungen jeweils ein, in den verschiedenen Zeitstufen mit ihren spezifischen Schwankungen in der Thematisierung der kriegerischen Gewalt?

Wir werden im folgenden erneut zweigleisig vorgehen und wiederum verschiedene thematische Konstellationen der kriegerischen Gewalt gegenüberstellen: Zunächst gilt die Betrachtung den Darstellungen der narrativ nicht näher spezifizierten Hoplitenkämpfe, bei denen, wenn überhaupt, am ehesten mit der Option einer zumindest ambivalenten Sicht gerechnet werden kann. Mit ihnen sollen dann, als Gegenpol, die Bilder der mythischen Schlachten gegen die Giganten, Amazonen und Kentauren verglichen werden, die wiederum eine negative Sicht auf das gegnerische Opfer eröffnen, zugleich aber auch, als kontrastierender Sonderfall, einzelne Griechen in die Rolle des unterliegenden und sterbenden Opfers geraten lassen. In der Gegenüberstellung der verschiedenen Spielarten, die im Spektrum der Opfer-Ikonographie jeweils faßbar werden, in ihren Divergenzen oder aber auch Konvergenzen, ist schließlich eine aussagekräftige Grundlage gewonnen, auf der wir dann die grundsätzlichen Strukturen in der Opferperspektive der attischen Kampfdarstellungen sicherer definieren können – und damit zugleich die jeweiligen Formen medialer Thematisierung der kriegerischen Gewalt, wie sie sich in den Bildern des 6. und 5. Jh. abzeichnen, klarer verstehen können.

## Die nicht-narrativen Hoplitenkämpfe: Pendeln zwischen Sieg und Tod?



Was mag ein athenischer Betrachter gedacht haben, als er die Bilder kämpfender Hopliten erblickte, die sich ihm auf einer Schale des Erzgießerei-Malers<sup>1</sup> (um 490–480; Abb. 74) präsentierten? Und was sein Gegenüber beim Symposion, der vielleicht gleichzeitig eine Schale des Douris<sup>2</sup> (um 480, Abb. 75) in Händen hielt, die ihn noch dichter mit Szenen kämpfender und sterbender Krieger konfrontierte, indem sie entsprechende Szenen nicht nur an den Außenseiten zeigte, sondern auch im Schaleninneren als Höhepunkt, der sich dem Betrachter erst sukzessive offenbarte, als er die Schale leerte. Was mögen unsere beiden Symposiasten beim Anblick derartiger Bilder gedacht, was empfunden haben? Wir wissen es nicht. Aber es ist klar, daß es jedenfalls solche Bilder waren, die ihnen am unmittelbarsten ihre eigenen realen Erfahrungen kriegerischer Gewalttätigkeit zu vergegenwärtigen vermochten. Zeigten sie doch Hoplitenkämpfe ohne näher bestimmbare Narration, die aufgrund ihrer ‚Anonymität‘ am stärksten den Eindruck suggerierten, die sogenannte Realität im Krieg widerzuspiegeln – so wie man sie selbst erfuhr bzw. sich in der Wahrnehmung konstruierte.

Wie unsere athenischen Betrachter über die ‚Realität‘ des Krieges dachten, welche Erfahrungen sie bedrängten, ihre Reflexion bestimmten und ihre Betrachtung derartiger Bilder lenkten: Auch das wissen wir nicht. Zumindest aber läßt sich ein plausibles Feld abstecken. Jedem Athener war klar, daß dem Kampf eine bedrückende Ambivalenz innewohnte. Man konnte in ihm siegen – aber man konnte auch unterliegen und sterben. Und noch schlimmer: Man konnte nicht nur tapfer und ruhmvoll sich bewähren, sondern auch feige und schmachvoll handeln<sup>3</sup>. Gewinn und Verlust, sowohl im Leben als auch im Ansehen, lagen als ständige Optionen eng beieinander. Keine Frage, das Bewußtsein dieser Ambivalenz mußte verarbeitet werden, bewußt oder unbewußt, gerade im Kontext einer kriegerisch orientierten Gesellschaft wie der der Athener des 6. und 5. Jh. Und es liegt nahe, daß die Bilder auf den Vasen mit zu dieser Verarbeitung beitrugen. Die Frage ist nur: Wie? Wo setzten die Darstellungen welche Akzente? Halfen sie, die Ambivalenz in ihrer Selbst-



Abb. 74 A und B  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Erzgießerei-  
Malers, London, Kunst-  
handel, um 490–480



verständlichkeit immer wieder zu vergegenwärtigen – oder übermalen sie sie, lenkten eher von ihr ab? Kurzum: Welche Wahrnehmung, welche Konstruktion der kriegerischen ‚Realität‘ präsentierten die Bilder also dem Betrachter – und umgekehrt, mit welchen Bildern vom Krieg wollte der Betrachter sich konfrontieren lassen?

Unsere Betrachtung der nicht-narrativen, sogenannten anonymen Hoplitenkämpfe<sup>4</sup> wird sich an den verschiedenen chronologischen Straten orientieren, die sich beim diachronen Wandel in der Ikonographie der kriegerischen Gewalt abgezeichnet haben. Unsere Vorgehensweise folgt den in den Fallstudien bewährten Bahnen: Die Frage gilt jeweils dem ikonographischen Spektrum, das in den einzelnen Zeithorizonten erschlossen wird, um in den Bildern über Kampf und kriegerische Gewalt zu sprechen. Dabei wollen wir, wie angekündigt, unseren Blick nun nochmals genauer auch auf die Ikonographie des Unterliegens richten: in wel-



Abb. 75 A und B  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Douris, Berlin,  
Antikensmlg., um 480



cher Weise Unterliegen und Sterben im Horizont der normalen Hoplitenkämpfe beschrieben werden, wieweit sich die Akzente der Dämpfung bzw. Pathetisierung hier auswirken – und vor allem wieweit sich hieraus Indizien für eine mögliche Steuerung des Betrachters in seiner inhaltlichen Aufmerksamkeit erschließen lassen, im Sinne einer latenten Parteinahme bzw. impliziten Identifizierung mit einem oder beiden Kontrahenten. Auf diese Weise wollen wir zumindest partiell auf unsere einleitende Frage zu antworten versuchen, wie ein athenischer Betrachter auf solche Bilder reagiert haben mag<sup>5</sup>.

Abb. 75 C  
Innenbild

### Ein Auftakt: Agonales und ambivalentes Denken in den frühen Kampfdarstellungen

Die Auffassung vom Kampf als agonales Moment bestimmt die Forschungsdiskussion zu den archaischen Kampfdarstellungen nachhaltig<sup>6</sup>. Als charakteristisch wird dabei die gleichwertige Anerkennung der gegnerischen Hopliten verstanden. Diese offenere Einstellung zum Gegner ist aus zwei Phänomenen der realen Kriegsführung abzuleiten: einerseits dem Erleben ständig wechselnder Kriegs-Koalitionen unter den benachbarten Poleis, das verhinderte, daß sich eine tiefergreifende Erfahrung eines wirklichen Feindbildes etablierte; andererseits den Praktiken der Kriegsführung, die nicht auf die Bezwingung der besiegten Polis und Unterwerfung ihrer Bürgerschaft zielten, sondern vorrangig auf das temporäre Messen der Kräfte. Sieger und Unterliegende, Gegner und Freunde mochten in einem solchen System des Wahrnehmens von Krieg als ständig wechselnd erfahren werden<sup>7</sup>.

Ohne jeden Zweifel: Die konkreten Erfahrungen und Praktiken der archaischen Kriegsführung bedingten eine besondere Auffassung von Kampf und Gegnerschaft. Es muß damals eine ideologisch vergleichsweise offene Wahrnehmung gewesen sein, die Kampf als ausgetragene

Feindschaft erleben ließ – und die auch eine differenzierte Sicht auf den Gegner etablierte, als sie andere Kulturen und Epochen ausbildeten. Doch es ist zu überlegen, welche konkreten Ausprägungen eine solche Auffassung im Diskurs über Kampf und Kriegerum eigentlich entwickeln konnte. Denn ihr stand ein ebenso vehementes Interesse an der eigenen Stärke und am eigenen Sieg entgegen, als konträres Komplement in der Wahrnehmung einer agonal denkenden Gesellschaft – zielte doch alles Messen der Kräfte letztlich immer nur auf Sieg und Bezwingung des Gegners.

Ausgehend von unseren modernen Vorstellungen über Krieg und Gewalttätigkeit scheint in der Forschungsdiskussion die Ansicht vorzuherrschen, daß sich eine agonal ausgerichtete Sicht vorrangig in einer auffallenden Dezenz bei der Darstellung kriegerischer Gewalt gegen die gegnerischen Hopliten widerspiegelt<sup>8</sup>. Als charakteristisch für die archaischen Bilder von Hoplitenkämpfen gelten entsprechend die Szenen des offenen Kampfes, in dem sich die Kontrahenten gleichwertig gegenüberstehen, sowie die Szenen entschiedener Kämpfe unter schonender Darstellung des Schwächeren in seinem ehrenvollen Unterliegen. Darstellungen extremer Gewalttätigkeit, drastischen Tötens oder feigen Unterliegens passen hingegen weniger ins Bild – und werden folglich als Ausnahmen bewertet. Hier schleicht sich jedoch eine Prämisse in die Interpretation der Bilder ein, bedingt durch unsere eigenen Vorstellungen von Krieg und unsere eigene Wahrnehmung medialer Thematisierung von kriegerischer Gewalt, die bestenfalls aber nur Ergebnis der Bilderanalyse sein kann.

Die Bilder bestätigen eine solche Annahme jedoch nicht. Sie lassen ganz andere Strukturen im Funktionieren der archaischen Kampfdarstellungen erkennen. Wie wir schon bei den Kämpfen der Helden vor Troia gesehen haben, ist mit einem offeneren Diskurs zu rechnen, der sowohl die Idee des unentschiedenen Kampfes als auch die konträre Vorstellung vom kraftvollen Siegen und drastischen Unterliegen thematisiert. Noch deutlicher läßt sich dies nun innerhalb der Hoplitenkämpfe feststellen: Unter den Bildern des 2. Viertels des 6. Jh. kann von einer eindeutigen Konzentration auf offene und schonende Kampfdarstellungen keine Rede sein. Vielmehr erweist sich das Verhältnis zwischen den Darstellungen offener Kämpfe und solchen, die drastisches Unterliegen zeigen, als relativ ausgewogen, mit einem nur leichten Überwiegen der Bilder des offenen Kampfes<sup>9</sup>. Und auch Szenen drastischen Tötens und ruhmlosen Unterliegens begegnen immer wieder. Natürlich ist es an sich schon bezeichnend für das griechische Denken, daß überhaupt die Darstellung offener Kämpfe einen solch großen Anteil einnimmt, gerade im Vergleich mit anderen Kulturen. Hier zeichnet sich zweifelsohne das Phänomen einer betont agonalen Sicht ab. Aber trotzdem



scheint diese Sicht auf Kampf und kriegerische Gewalt komplexer zu sein und auch andere Blickwinkel zu integrieren, als es unserem Verständnis von einer agonalen Sicht denkbar erscheint.

Abb. 76  
Hoplitenkämpfe. Attisches  
Exaleiptron des C-Malers,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 570–560

Beginnen wir unsere Betrachtung mit einem der wohl extremsten Beispiele für die Möglichkeiten der damaligen Kampfdarstellungen: einem Exaleiptron des C-Malers in Paris<sup>10</sup> (um 570/60, Abb. 76). Die Oberseite des Salbgefäßes ziert ein Fries mit zwölf Kampfgruppen, die verschiedenste Szenen einer Hoplitenschlacht wiedergeben. Bezeichnend ist dabei, daß keine der Gruppen einen noch unentschiedenen Kampf zeigt<sup>11</sup>



– und dies erstaunt um so mehr, als sich gerade im Repertoire dieses Malers die Szene des offenen Zweikampfes größerer Beliebtheit erfreut, wie etwa eine Schale in Würzburg<sup>12</sup> (Abb. 77, siehe S. 152) illustrieren mag. Die Kampfgruppen auf dem Exaleiptron zeigen hingegen ausschließlich verschiedene Stadien des Siegens und vice versa des Unterliegens bzw. Sterbens. Mal wendet sich der schwächere Hoplit ab und flieht vor dem Angreifer, mal bricht er im Abwenden zu Boden und wird von der Lanze seines Gegners bedroht, mal liegt er schon am Boden und ist hoffnungslos seinem Gegner ausgeliefert. Dabei wählt der Vasenmaler teils sogar extreme Szenen, die er interessanterweise nebeneinander gruppiert: In einer Konstellation von Angreifer, Opfer und zu Hilfe eilendem Gefährten hebt der Unterliegende bittflehend die Hand zum Kinn seines Bezwingers, rechts daneben stößt ein Hoplit seinem in die Knie gebrochenen Gegner das Schwert in den Rücken, während auf der gegenüberliegenden linken Seite ein Hoplit seine Lanze von oben in den Körper seines Opfers bohrt (sein vor den Kopf des Gegners geführter Arm verdeckt, wohin er mit seiner Lanze konkret zielt). Deutlich erscheinen hier die aggressiven Seiten des Kampfes formuliert, mit starker Betonung des hoffnungslosen Schicksals der Unterliegenden. Mehrheitlich ist ihre Lanze zerbrochen wiedergegeben, als demonstratives Zeichen für ihre Ohnmacht, oftmals setzen die Sieger bezwingend ihren Fuß auf ihr Opfer<sup>13</sup>, nicht selten präsentieren sich die Unterliegenden bar jeder Deckung ihrem Gegner, den Schild nutzlos nach hinten geführt. Und dazu kommen schließlich die Motive expliziter Schwäche und unrühmlichen Handelns: neun der zwölf Unterliegenden erscheinen vom Gegner abgewandt, werden also im Zurückweichen überwunden; und einer der Unterliegenden reagiert gar mit der innerhalb der Hoplitenkämpfe ungewöhnlichen Geste des Bittflehens.

Die Drastik, mit der auf dem Exaleiptron das Kampfgeschehen geschildert wird, sowie die Einseitigkeit, mit der hier aggressives Töten und schwaches Unterliegen vorgeführt werden, machen das Bild zu einem interessanten Fallbeispiel für die Frage nach dem Betrachterinteresse. Wie mag der athenische Betrachter auf dieses Bild reagiert haben? Welche Erfahrungen, welche Vorstellungen von Kampf sprach es bei ihm an? Und wie berührte ihn das Schicksal der Unterliegenden? Entwickelte er eine bestimmte Parteinahme für die eine oder die andere Seite – und wenn ja, in welche Richtung?

Es ist im Fall einer mehrszenigen Schlachtdarstellung für uns nahelegend, daß sich die Parteinahme des Betrachters über die Gesamtkonstellation der beiden einander bekämpfenden Gruppen definiert. Schließlich erfuhr er ja auch den realen Kampf vorrangig als eine Entscheidung zwischen zwei gegnerischen Parteien: der seiner Bürgerschaft und der der gegnerischen Polis. Im Fall des Exaleiptrons wurde jedoch zu Recht

darauf hingewiesen, daß das Bild dem Betrachter für eine derartige Parteinahme keinerlei Anweisung gibt<sup>14</sup>. Denn welche Hopliten zu welcher der beiden gegnerischen Gruppen gehören, ist schlichtweg nicht auszumachen: Alle denkbaren Kriterien, über die zusammengehörende Gruppen definiert werden konnten – identische Bewegungsrichtung, einheitliche Tracht, identische Schildzeichen oder auch parallele Rollen als Sieger bzw. Unterliegende –, konvergieren in keinem einzigen Fall miteinander<sup>15</sup>. Doch ist es nicht nur unmöglich, die Parteien genau zu bestimmen. Auch ist es dadurch zugleich unmöglich, aus dem Bild eine komplexere Geschichte der Kampfhandlung zu lesen, im Sinne eines Kampfes zweier gegnerischer Verbände, von denen schließlich der eine siegen und der andere verlieren wird. Ja, es läßt sich sogar noch nicht einmal entscheiden, welche Situation des Kampfes dargestellt ist: ob der Kampf noch ausgewogen verläuft, mit wechselndem Kriegsglück und Sieg und Niederlage auf beiden Seiten, oder ob er schon durch die überwiegende oder gar absolute Schwäche der einen Partei entschieden ist. Das heißt, daß man nicht nur keine Parteien ausmachen, sondern auch keinen Ausgang des Kampfes beurteilen kann, auf den hin der Betrachter emotional reagieren könnte. Kurzum: Das Bild konterkariert gewissermaßen jede reizvolle Auseinandersetzung mit ihm – unter der Perspektive einer konkreten Parteinahme für eine der gegnerischen Gruppen. Zumindest uns gegenüber verweigert es dies, da wir keine ausreichenden Indizien für eine mögliche Konstituierung der Parteien erkennen. Allerdings ging es dem antiken Betrachter in dieser Hinsicht nicht deutlich besser: Auch ihn mußte das Bild zunächst irritieren. Lediglich stand es ihm – im Gegensatz zu uns – je nach seinen Interessen und Vorstellungen frei, für sich ein beliebiges Kriterium als das dominante Distinktivum zu wählen und hierüber die beiden Parteien zu definieren – und sich entsprechend dann auch die Konstellation der beiden Parteien und den Kampfausgang so zurechtzulegen, wie er es gerne sehen wollte.

Aber ungeachtet dieser Freiheit für den antiken Betrachter: Die Offenheit in der ikonographischen Ausgestaltung muß uns verwundern. Zumal das Exaleipteron kein Einzelfall ist. Die Vasenmaler dieser Zeit scheinen grundsätzlich keine klaren Strategien entwickelt zu haben, um in mehrszenigen Kampfdarstellungen die gegnerischen Parteien zu differenzieren. Einmal erscheinen die Gegner ikonographisch identisch wiedergegeben, ein andermal differenziert, und dies dann wiederum auch mit wechselnden Kriterien formuliert, mal durch Tracht, mal durch Schildschmuck, mal durch Bewegungsrichtung<sup>16</sup>. Dabei wäre die Ausbildung eindeutiger und bestimmender Kriterien einfach gewesen. Daß es aber dennoch nicht dazu kam, macht um so deutlicher, daß die Maler an einer unmißverständlichen Identifizierung der gegnerischen Kampf-



verbände nicht primär interessiert waren. Hierfür kann es nur zwei Gründe geben: Entweder war in derartigen Bildern eine Identifizierung der gegnerischen Gruppen nicht wesentlich für die Auseinandersetzung des Betrachters mit ihnen; oder sie war so eindeutig durch äußere Faktoren bestimmt (d.h. in erster Linie durch grundsätzliche Interessen und Auffassungen des Malers bzw. des Betrachters wie etwa einer einseitigen Konzentration auf den Stärkeren), daß sich eine ikonographische Differenzierung nicht als notwendig erwies.

Dies führt uns zu einer grundsätzlichen Frage zurück, die wir vorhin schnell beantworten zu können glaubten: Welche Bedeutung hatte die Konzentration auf festgelegte gegnerische Gruppen eigentlich für die Auseinandersetzung des antiken Betrachters mit derartigen Kampfdarstellungen? War die Zugehörigkeit zu einer der beiden Parteien wirklich so prägend für eine implizite Identifizierung des Betrachters mit bestimmten Hoplitens, wie wir dies zunächst erwogen hatten? Gerade mit Blick auf das Exaleiptron des C-Malers erscheint mir dies keineswegs zwingend. Natürlich rekurierte das reale Erleben von Kampf letztlich sehr stark auf das Wahrnehmen des kollektiven Schicksals, hier entschieden sich schließlich Sieg und Niederlage. Doch war der Kampf für den einzelnen Hopliten zugleich auch als eine Summe von Einzelkämpfen und Einzelsiegen bzw. -niederlagen wahrnehmbar. Und hier, im Horizont der einzelnen Kämpfe, war das Messen der Kräfte konkreter greifbar, hier konstituierte sich die Bewunderung für Stärke, Tapferkeit und ruhmvolles Kämpfen, hier realisierte sich der eigentliche Boden für das agonale Denken. Während nun aber im realen Kampf beide Interessen, Bewunderung für den Stärkeren und Interesse am kollektiven Sieg, durchaus in Konflikt geraten konnten (dadurch, daß auch die Gegner starke und bewundernswerte Hoplitens aufweisen mochten), ergaben sich im Horizont der medialen Thematisierung andere Spielregeln: Das agonale Denken konnte sich hier uneingeschränkter entfalten und die Bewunderung der starken und tapferen Hoplitens ausschließlicher erfolgen, da eine Parteinahme für eine der beiden Gruppen stärker vernachlässigt werden konnte. So gesehen erweist sich nun die auffallende Indifferenz in der Darstellung der Kampfgruppen letztlich als eine nur logische Konsequenz im Kontext der Kampf-Ikonographie einer agonally denkenden Gesellschaft: Sie darf gar keine Parteinahme jenseits des ehrenvollen Kämpfens stark machen. Wie die homerischen Epen lenkte also auch das Bild die bewundernde Aufmerksamkeit des Betrachters auf alle starken Krieger, gleichgültig, welcher der gegnerischen Gruppen sie angehörten. Dies mag eine überraschende Einsicht sein, zumal uns anfangs genau das Gegenteil wahrscheinlicher erschien: Das Exaleiptron des C-Malers mit seiner extremen Ikonographie erweist sich somit als ein überaus bezeichnender Ausdruck des agonalen Denkens der Griechen.

Es war also in erster Linie ein breites Panorama an stark und eindrucksvoll kämpfenden Hoplitern, das das Exaleiptron dem Betrachter präsentierte. Ihnen galten sein Interesse und seine Bewunderung. Aber wie dachte er über die Unterliegenden? Auffallend bei dem Exaleiptron ist die fast einseitige Charakterisierung der Unterliegenden in ihrer Schwäche und ihrem ruhmlosen Sterben: Sie wenden sich ab, werden von den gegnerischen Waffen im Rücken getroffen, einer von ihnen fleht seinen Bezwinger gar um Schonung an. Auf Darstellungen tapfer unterliegender und ruhmvoll sterbender Hoplitern hatte der Vasenmaler dagegen bezeichnenderweise verzichtet. Das bedeutet, daß das Bild keinerlei Anknüpfungspunkt bereitstellt, um auch ein irgendwie bewunderndes Interesse gegenüber den Unterliegenden zu evozieren. Die Unterliegenden dienen vielmehr als Folie, vor der sich die beeindruckende Stärke und aggressive Wut der siegreichen Hoplitern entfalten kann. Diese Einseitigkeit in der Ikonographie, mit ihrem klarem Verzicht auf andere, kompensierende Szenen mit stärkerer Betonung des Unterliegenden in seinem ruhmvollen Sterben, verweist somit eindeutig auf eine gleichfalls sehr einseitig ausgerichtete Sicht, die hier thematisiert wird: Das Exaleiptron formuliert nicht die Erfahrung des Kampfes in seiner Ambivalenz, als Pendeln zwischen möglichem Sieg und drohendem Tod, sondern fokussiert allein den Blick auf die kraftvolle Stärke und siegreiche Überlegenheit der kämpfenden Hoplitern.

Gerade aufgrund seiner extremen Ausrichtung vermag uns das Exaleiptron des C-Malers um so deutlicher ein grundsätzliches Phänomen aufzuzeigen, das eine veränderte Sicht auf die damaligen Kampfdarstellungen eröffnet: Das agonale Denken der Griechen muß im Horizont der Bilder keineswegs seinen Ausdruck in einer ausgewogenen Anerkennung von Freund und Feind finden, unter Dämpfung extremer Motive der Aggression und Gewalttätigkeit und unter Bevorzugung einer entdramatisierten Ikonographie, die Sieger und Unterliegende gleichermaßen in den Blick nimmt – wie dies von der Forschung teils postuliert wird. Dies wäre nur dann der Fall, wenn sich die Parteinahme des Betrachters vorrangig an der übergreifenden Konstituierung gegnerischer Gruppen orientieren würde. Das Bild des C-Malers zeigt jedoch, daß die Parteinahme des Betrachters unter anderen Vorzeichen funktioniert: unabhängig von den gegnerischen Konstellationen der einander bekämpfenden Parteien und vornehmlich auf die bewundernswerten Helden und ruhmvollen Krieger orientiert, gleichgültig ihrer Zugehörigkeit zu den gegnerischen Parteien. Das agonale Denken erlaubt unter dem Interesse am Stärkeren ein gleiches Bewundern von Freund und Feind; jenseits dieser Qualität aber findet seine Aufmerksamkeit keine Anknüpfungspunkte, auf keiner der beiden gegnerischen Seiten. Dies hat entspre-

Abb. 77  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des C-Malers,  
Würzburg, Martin von  
Wagner Mus.,  
um 560–550



Abb. 78  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Halsamphora des Kylle-  
nios-Malers, Berlin, Anti-  
kensmlg., um 560–550



chende Konsequenzen für die Ausbildung der ikonographischen Strukturen, in anderer Weise jedoch, als in der Forschung postuliert.

So wird unter dieser Perspektive das ikonographische Spektrum der Kampfdarstellungen des 2. Viertels des 6. Jh. um so verständlicher – gerade in seiner vielfältigen Ausprägung. Anstatt eine Reihe von ikonographischen Optionen als vermeintliche Ausnahmen neben der angeblich dominierenden Dezenz in der Kampf-Ikonographie marginalisieren zu müssen, gewinnen diese nun eine sinnfällige Bedeutung im gesamten diskursiven System. Werfen wir einen kurzen Blick auf die verschiedenen Positionen in diesem Spektrum.

Gewissermaßen die gegenläufige Position im ikonographischen Feld zum Exaleiptron des C-Malers markieren die Darstellungen offener Kämpfe. Auch sie können zu mehrszenigen Bildern gruppiert werden, wie etwa die oben schon erwähnte Schale des C-Malers in Würzburg (um 560/50, Abb. 77) oder eine tyrrhenische Halsamphora des Kallimachos-Malers in Berlin<sup>17</sup> (um 560/50, Abb. 78) illustrieren. Mit einer für diese Zeit bezeichnenden ikonographischen Stereotypie überziehen die Kampfgruppen das gesamte Bildfeld: wieder und wieder gegeneinander antretende und einander bedrohende Hopliten. Sie formulieren das Kampfgeschehen als ein Aufeinanderprallen gleich starker und gleich tapferer Hopliten und akzentuieren hierüber den Aspekt des ruhmvollen Kampfs: Starke Hopliten stoßen auf ebenso starke Gegner – die beste Ausgangslage für einen ehrenvollen Kampf, gleichgültig welchen Ausgangs.



Abb. 79 A–C  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Siana-Schale des Heidel-  
berger Malers, Athen,  
Nationalmus., um 560

Zwischen diesen Bildern und dem Exaleiptron des C-Malers findet sich jedoch eine große Anzahl an Darstellungen, die beide Perspektiven kombinieren. Die Gewichtung von offenen und entschiedenen Kämpfen kann dabei verschieden ausfallen. Und entsprechend entwerfen sie unterschiedlich akzentuierte Panoramen auf den Hoplitenkampf: Auf einer Siana-Schale des C-Malers in Athen<sup>18</sup> um 560 dominieren auf beiden Außenseiten noch die Gruppen offener Kämpfe, lediglich unter den Henkeln begegnet jeweils eine Szene des entschiedenen Kampfes, mit einem vor dem Angreifer zurückweichenden Unterliegenden. Weiter ausgewogen findet sich die Kombination auf einer Siana-Schale des Heidelberger Malers in Athen<sup>19</sup> (um 560, Abb. 79). Auch hier erscheinen Kampfszenen auf beiden Außenseiten der Schale, auf der einen verbindet der Vasenmaler eine offene Szene mit zwei entschiedenen, auf der gegenüberliegenden Seite stehen zwei offene Kampfszenen einer entschiedenen gegenüber. Und auch die Szenen des entschiedenen Kampfes variieren stärker, zeigen entweder das Zurückweichen des noch wehrhaften Unterliegenden oder aber das explizite Töten des fliehenden Gegners. Während auf dieser Schale die Unterliegenden weiterhin ausschließlich in der Ikonographie der Zurückweichenden erscheinen, wählt der Maler von Louvre E 876 auf seinem namengebenden Dinos<sup>20</sup> (um 560, Abb. 80) das Motiv des zu seinem Bezwinger hingewandten Unterliegenden und wechselt es mit Gruppen offener Kämpfe ab; die leichte Dezenz in der eigentlichen Kampf-Ikonographie wird hier durch das in dichter Folge auftretende Motiv des Gefallenen ausgeglichen. Wieder einen Schritt weiter geht eine Siana-Schale in der Art des Heidelberger



Abb. 80  
Hoplitenkämpfe. Attischer  
Dinos des Malers von  
Louvre E 876, Paris, Mus.  
du Louvre, um 560

Malers in Berlin<sup>21</sup> (um 550, Abb. 81): Unter den Kampfszenen, die die beiden Außenseiten umziehen, finden sich lediglich zwei Szenen des offenen Kampfes, ihnen gegenüber stehen jedoch sieben Gruppen, in denen der Angreifer seinen zurückweichenden Gegner verfolgt, ihn bedroht oder tötet; wieder begegnet eine reiche Variationsbreite, in der – ähnlich wie auf dem Exaleipteron des C-Malers – verschiedene Stadien des Bezwingens und Tötens gezeigt werden. Und schließlich finden sich Vasenbilder, die ähnlich wie das Exaleipteron des C-Malers ausschließlich Szenen des entschiedenen Kampfes zeigen – wie etwa eine tyrrhenische Halsamphora des Kyllenios-Malers in Frankfurt<sup>22</sup> (um 560/50, Abb. 82), auf der drei Kampfgruppen mit jeweils fliehenden Unterliegenden erscheinen.

Faßt man das Spektrum an Möglichkeiten zusammen, so eröffnet sich insgesamt ein weitgesteckter Diskurs über Kampf und kriegerische Gewalt: Er akzentuiert sowohl die Vorstellung des eindrucksvollen Kampfes gleich starker und tapferer Hopliten als aber auch die Vorstellung kraftvollen Überwindens und Siegens, als Manifestation beeindruckender und ruhmvoller Stärke. Dasselbe gilt ebenso für die Vasenbilder mit Einzelszenen, auch sie greifen beide Vorstellungen auf. Nur um beliebige Beispiele zur Illustration zu wählen: Auf einer tyrrhenischen Halsamphora des FallowDeer-Malers im Privatbesitz<sup>23</sup> (um 560/50, Abb. 83) begegnet wieder die gewohnte Szene des heftigen, noch unentschiedenen Aufeinanderprallens der Kontrahenten; auf einer Bauchamphora des Camtar-Malers in New Yorker Privatbesitz<sup>24</sup> (um 560/50, Abb. 84) stößt der siegreiche Hoplit seinem nach hinten stürzenden Gegner die Lanze in die Brust; auf einer Hydria in Rom<sup>25</sup> (um 560/50, Abb. 85) packt ein Hoplit wiederum seinen davonrennenden Gegner am Helmbusch und stößt ihm die Lanze in den Rücken. Faßt man die Darstellungen der Einzelkämpfe und der mehrszenigen Schlachten zusammen, so zeigt sich deutlich, daß beide Vorstellungen, offene Kampfszenen und entschiedene Kampfszenen, etwa gleichermaßen häufig thematisiert erscheinen (wobei





bei den mehrszenigen Darstellungen die entschiedenen, bei den Einzelszenen die offenen Kämpfe leicht überwiegen). Von einer besonderen Ausrichtung des bild-getragenen Diskurses auf die Idee des offenen Kampfes als spezifischem Ausdruck agonalen Denkens kann im 2. Viertel des 6. Jh. somit keine Rede sein.

Ebenso wenig von einer besonderen Anerkennung des unterliegenden Gegners oder einer entsprechenden Dezenz in der Ikonographie des Unterliegens, wie dies in der Forschungsdiskussion ebenfalls als charakteristisch für die griechisch-archaischen Kampfdarstellungen betont wird. Bedenkenswert ist vor allem folgende Beobachtung: In einem erstaunlichen Ausmaß dominiert in den Bildern entschiedener Kämpfe das Motiv des zurückweichenden und ruhmlos kämpfenden Unterliegenden, der keine bewundernde Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen vermag. Die alternative Version mit dem zum Angreifer hingewandten und bis zum Tod ruhmvoll kämpfenden Hopliten taucht hingegen deutlich seltener auf: Allein ca. 30% aller Szenen entschiedener Kämpfe zeigen ihn, gegenüber 70% mit dem fliehenden Hopliten<sup>26</sup>. Dieser Befund ist

Abb. 81 A und B  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Siana-Schale in der Art  
des Heidelberger Malers,  
Berlin, Antikensmgl.,  
um 550



Abb. 82  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Halsamphora des Kylle-  
nios-Malers, Frankfurt,  
Universität, Anti-  
kensmlg., um 560–550



Abb. 83  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora des Fallow-  
Deer-Malers, Privatsmlg.  
Sinopoli, um 560–550



überraschend, gerade auch vor dem Hintergrund der vorausgehenden Tradition im späten 8. Jh.: Bildet doch die Thematisierung des ruhmvollen Todes der großen Krieger in den spätgeometrischen Kampfdarstellungen ein auffallendes und bezeichnendes Phänomen für das agonale und zugleich ambivalente Verständnis der Griechen vom Kampf<sup>27</sup>. Man kann diesen Wandel in zweierlei Hinsicht erklären: Entweder kam es im Laufe der Jahrhunderte zu einer Verschiebung in der werte-orientierten Definition von Kampf und heldenhaftem Kriegertum, oder aber die sehr unterschiedlichen bildsprachlichen Möglichkeiten der geometrischen Vasenmalerei einerseits und der archaisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei andererseits ließen, was die konkrete Darstellung von siegreichen und ruhmvollen Kämpfen anbelangt, stärker divergente Richtungen einschlagen<sup>28</sup>. Wie man aber auch immer diesen Wandel in der



Abb. 84  
Hoplitenkampf. Attische  
Bauchamphora des Cam-  
tar-Malers, New York,  
Smlg. Callimanopoulos,  
um 560–550



Abb. 85  
Hoplitenkampf. Attische  
Hydria, Rom, Villa Giulia,  
um 560–550

Kampf-Ikonographie erklären mag: Offensichtlich bestand in den Kampfdarstellungen des 2. Viertels des 6. Jh. kein vorherrschendes Interesse am tapferen und ruhmvollen Sterben – bzw. suchte man ein solches Interesse zumindest im Horizont der Kampfszenen nicht zu thematisieren. Zwar gab es, wie gesehen, durchaus Darstellungen, die als ein Aufeinanderprallen zweier starker und ruhmvoll kämpfender Hopliten verstanden werden konnten, von denen der eine siegt und der andere unterliegt – und hier mochte ein ausgewogeneres Interesse des Betrachters an beiden Kontrahenten evoziert bzw. befriedigt werden. Aber das weitaus größere Interesse der Betrachter scheint damals eindeutig einer polarisierteren Auffassung gegolten zu haben, die Kampf vor allem als einen Konflikt zwischen einem starken Sieger und einem ruhmlos unterliegenden Gegner<sup>29</sup> verstand – und die entsprechend die bewundernde Aufmerksamkeit des Betrachters vorrangig auf den siegreichen Angreifer lenkte.

In diesem Zusammenhang scheint ein weiteres Phänomen instruktiv. Es deutet ebenfalls auf ein nur bedingt ausgebildetes Interesse an der Vision des Todes als Schicksal des Hopliten. Unter den offenen Kampfszenen des betrachteten Zeitraums findet sich nur selten das Motiv des zu Füßen der Gegner liegenden Gefallenen. Etwa 65 Vasenbilder zeigen allein die sich bekämpfenden Kontrahenten, während lediglich 11 Bilder die Figur des gefallenen Kriegers hinzufügen<sup>30</sup> (und von diesen Bildern thematisiert auch nur eines explizit den Kampf um den Leichnam<sup>31</sup>). Wie wir oben in den Falluntersuchungen schon gesehen haben, verleiht der Gefallene der offenen Kampfszene die Konnotation des Bedrohlichen, verweist auf das über den Gegnern schwebende Schicksal des tödlichen Unterliegens. In dieser Ikonographie findet sich somit die Vorstellung von der Ambivalenz des Kampfes eindrücklich formuliert. Daß aber gerade diese Ikonographie in den Bildern um 570–550 ebenfalls nur verhalten aufgegriffen wurde, weist wiederum auf ein entsprechendes Desinteresse an einer ausgeprägt ambivalenten Sicht auf Kampf und kriegerrische Gewalt.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen: Es zeigt sich, daß ein Großteil der Kampfdarstellungen damals nicht dafür instrumentalisiert wurde, die Erfahrung der Ambivalenz, des dichten Nebeneinanders von Siegen und Sterben, in einem besonderen Maße zu thematisieren. Im Vordergrund scheinen vielmehr stärker polarisierte Auffassungen zu stehen, die sich vorrangig über den Ruhm des (potentiell) siegreichen Kriegers definieren: einerseits die Idee des tapferen und kraftvollen Angriffs – formuliert in den Bildern der offenen Kämpfe –, andererseits die Idee der beeindruckenden und überragenden Stärke – vergegenwärtigt in den Bildern des entschiedenen Kampfes. Weitere Optionen, wie vor allem das Interesse am Schicksal des tapfer und ruhmvoll kämpfenden, aber einem stärkeren Gegner unterliegenden Hopliten, sind zwar nicht ausgeschlossen, bestimmen aber das diskursive Feld eher am Rande<sup>32</sup>.

Wir haben hier also insgesamt einen Diskurs vor uns, der von seinen inhaltlichen Positionen her ein durchaus weiter gestecktes Spektrum umfaßt, innerhalb dieses jedoch eher nur punktuell wenige Aspekte akzentuiert. Dabei zeigt sich die Sicht auf Kampf und kriegerrische Gewalt klar an einem agonalen Denken orientiert, das sich in einer bewundernden Aufmerksamkeit gegenüber dem ruhmvoll kämpfenden und stärkeren Hopliten artikuliert, ohne großes Interesse an der Definition gegnerischer Konstellationen zu entwickeln. Aber diese Sicht scheint zugleich den Blick so vehement auf Sieg und Stärke zu fokussieren, daß sich eine gleichzeitige Reflexion auf die Ambivalenz des Kampfes weniger stark ausprägte, als wir dies für die griechisch-archaische Gesellschaft annehmen gewohnt sind.

Ein letzter Aspekt in der Charakterisierung der frühen attischen Kampfdarstellungen bleibt noch anzusprechen. Die so in den Blick genommene Stärke und siegreiche Überlegenheit der bewunderten Hopliten wird mit auffallend expliziten Formen eines dynamischen und aggressiven Kampfs umschrieben. Wie auf verschiedenen Bildern immer wieder zu sehen war (z.B. Abb. 76, 81, 84–85), stürmen die Krieger zum Teil im weiten Sprungsatz gegen ihre Gegner, setzen bezwingend ihren Fuß auf sie, stoßen zum Teil brutal ihre Waffe in den Körper ihrer Opfer. Das Verwunden wird dabei immer wieder auch explizit formuliert: durch die in den Körper eindringenden Waffenspitzen oder gar die durch den Körper durchschlagende Waffe sowie durch die Angaben von Blut. Stärke und Überlegenheit finden sich hier also ausgesprochen betont in ihrer unmittelbaren Manifestation definiert, in dem dynamischen Angriff des rasenden Kriegers, in seinem vehementen Bedrängen und dann aggressiven Töten seines Gegners. Es ist alles in allem eine sehr emotional aufgeladene Ikonographie des Kampfs und Tötens, die diese Bilder bestimmt. Als Phänomen dieser Zeitstufe haben wir sie schon ansatzweise bei den Falluntersuchungen kennengelernt. Nun aber wird deutlich, daß diese Ikonographie der expliziten Gewalt als ein themenübergreifendes Phänomen zu sehen ist, das ohne Differenz auch für die normalen Hoplitenkämpfe aufgegriffen werden konnte – und nicht nur ein Distinktivum für extreme Kämpfe gegen Monsterhopliten bildete, wie dies zunächst die Situation bei den Kampfdarstellungen der Helden vor Troia überlegen ließ.

Mit recht klaren Tendenzen thematisierten so die frühen Kampfdarstellungen, gleich zu Anfang der damals neu einsetzenden dichten Bildproduktion in der attischen Vasenmalerei, Vorstellungen um Kampf und kriegerische Gewalt – klaren Tendenzen, unter welchen Perspektiven, mit welchen Interessen und in welcher Tonlage sich die Athener damals mit dieser Vorstellungswelt zu konfrontieren suchten. Insgesamt erschließt sich hier ein Diskurs, der sehr uneingeschränkt und durchaus fasziniert über kriegerische Gewalt spricht und seine Aufmerksamkeit vor allem auf den Auftritt der ruhmvoll kämpfenden und siegreichen Krieger konzentriert. Dies bildet die Ausgangslage, vor der nun alle weiteren Entwicklungen in der Darstellung der Hoplitenkämpfe zu sehen sind – und vor deren Hintergrund alle Verschiebungen erklärt werden müssen.



### Auf der Suche nach einem komplexeren Diskurs: Verschiebungen im Zeitraum 550–530

Ab der Mitte des 6. Jh. zeichnen sich Veränderungen im Repertoire der Kampfdarstellungen ab. Erste Anzeichen lassen sich schon bei den Vasenbildern des Lydos und seines Umkreises beobachten; stärker ausgeprägt finden sich die Phänomene dann bei den Vasenmalern, die die Jahrzehnte um 550–530 vorrangig prägen: den Malern der E-Gruppe und Exekias, den Malern um die Princeton-Gruppe, dem Amasis-Maler und den Malern der Kleinmeisterschalen, aber auch den Manieristen. Auf den ersten Blick sind es verschiedenartige Änderungen, die sich abzeichnen, doch lassen sie sich konsequent als nur verschiedene Spielarten eines übergreifenden strukturellen Systems deuten.

Aufs Ganze gesehen bleibt das ikonographische Spektrum in seiner weiten Ausdehnung mehr oder weniger konstant. Lediglich bei Positionen an den äußersten Rändern kommt es zum Teil zur Zurücknahme, während im mittleren Feld dafür mehr Positionen aktiviert werden. Am stärksten definiert sich der Wandel aber in einer grundsätzlichen Verschiebung der quantitativen Akzentuierung im Spektrum selbst. Kurzum: Der Diskurs bleibt vielschichtig und komplex, erhält aber einen anderen Grundtenor.

Beginnen wir unsere Betrachtung wieder bei den vielszenigen Schlachtdarstellungen. Ich möchte drei Beispiele herausgreifen, die mir für verschiedene Phänomene symptomatisch erscheinen. Auf einer Halsamphora des Amasis-Malers in Paris<sup>33</sup> (um 550–530, Abb. 86) sind auf dem umlaufenden Schulterfries insgesamt neun Kampfpaaare dargestellt. Gerade im Vergleich mit dem Fries auf dem Exaleiptron des C-Malers (Abb. 76)

Abb. 86 A  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Halsamphora des Amasis-  
Malers, Paris, Cabinet des  
Médailles, um 550–530



ist der Unterschied eklatant: Die Drastik in der Gewaltdarstellung ist spürbar reduziert, keine Waffen durchbohren die Gegner, kein Blut überzieht ihre Körper. Zudem dominieren auch die Gruppen offener Kampfszenen deutlich: Sechs der Paare zeigen das bedrohliche Aufeinanderprallen gleich starker Krieger. Hier zeigt sich insgesamt eine klare Tendenz hin zu einer formalen Dämpfung der Gewalt-Ikonographie, wie wir sie schon bei den Falluntersuchungen als Charakteristikum dieser Zeitstufe kennengelernt haben. Trotz dieser dominanten Vision vom bedrohlichen Kampf gleich starker und tapferer Gegner wird aber auch hier das hoplitische Panorama durch konträre Szenen aufgelockert. Drei Gruppen zeigen einen entschiedenen Kampf: eine mit einem überwunden zu Boden gestürzten und ohnmächtig seinem Bezwinger ausgelieferten Unterliegenden, zwei mit einem sich abwendenden und ruhmlos fliehenden Gegner, der Lanze und Schild noch wehrhaft gegen seinen Kontrahenten führt. Ungeachtet des Fehlens aller Motive expliziter Gewaltausübung sind es starke Szenen eines vehementen Unterliegens, die hier gewählt werden.

Stellen wir diesem Vasenbild ein zweites gegenüber: eine etwa gleichzeitige Bandschale des Elbows Out-Malers in Neapel<sup>34</sup> (um 540, Abb. 87). Sie zeigt, daß die Darstellung auf der Amphora des Amasis-Malers nur eine Option darstellt, der durchaus anders orientierte Bilder gegenüberstehen können. Beide Seiten der Schale zeigen einen Fries mit mehreren Kampfszenen, darunter zwei mit Kampfgespannen. Insgesamt entsteht hier ein komplexeres Spektrum mit zum Teil drastischer zugespitzten Kampfszenen. Lediglich drei Szenen zeigen das offene Aufeinandertreffen der Krieger, sieben weitere dafür einen entschiedenen Kampf: drei davon mit einem in die Knie sinkenden, ruhmvoll kämpfenden

Abb. 86 B





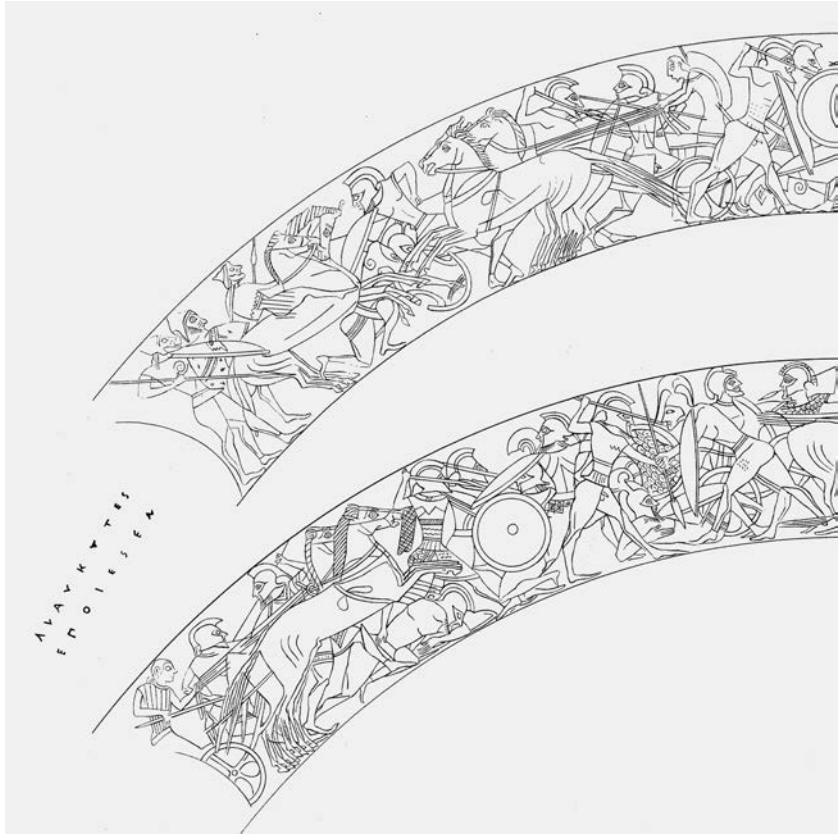
Abb. 87 A, B und C  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Bandschale des Elbows-  
Out-Malers, Neapel, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 540



Unterliegenden, weitere zwei mit einem ruhmlos fliehenden Gegner und eine schließlich mit einem vornüber zu Boden gestürzten Hopliten, den sein Bezwinger am Arm in hoffnungsloser Position niedergedrückt hält und mit der Lanze von oben gegen seinen Rücken stößt. Beide Seiten präsentieren somit verschiedene Variationen kriegerischer Auseinandersetzung, jeweils aber immer unter Dominanz der kraftvollen Überwindung eines Gegners.

Als drittes Beispiel sei eine Kleinmeisterschale des Töpfers Glaukytes in London<sup>35</sup> (um 550/40, Abb. 88) gewählt. Auch sie zeigt auf beiden Seiten ein komplexes Kampfgeschehen, das gegenüber den beiden anderen Beispielen jedoch nochmals deutlich verdichtet ist. In einem scheinbar unüberschaubaren Geflecht kämpfen zwischen mehreren Gespannen und Reitern verschiedene Kampfpfaare in immer wieder neuen Variationen. Auffallend aber ist auch hier, daß die entschiedenen Kämpfe deutlich überwiegen. Allein auf der einen Seite erscheint in der Mitte eine Gruppe von vier gegeneinander kämpfenden Hopliten über einem Gefallenen, rechts daneben schließt sich nochmals eine Szene offenen Kampfes hinter einem Gespann an, und eventuell meint auch eine Gruppe zwischen Reiter und angreifendem Hopliten am linken Rand derselben Schalenseite einen offenen Kampf über einem stürzenden Hopliten. Alle restlichen Szenen jedoch erzählen sehr eindeutig vom Kampf im Sinn des Überwindens bzw. Unterliegens. Auf der eben genannten Schalenseite schließt sich an die linke Gruppe von Krieger und Reiter eine Gruppe an, in der ein Hoplit seine Lanze gegen einen mit weitem Schritt nach rechts fliehenden Gegner stößt. Dann folgen die beiden Gruppen offener Kämpfe in der Mitte, danach erscheint wieder eine Gruppe mit einem dynamisch nach rechts stürmenden Angreifer, der gegen einen nach rechts fliehenden und in die Knie sinkenden Gegner seine Lanze stößt, im Rücken des Bedrängten erscheinen zwei Hopliten, die ihm zu Hilfe eilen und den siegreichen Angreifer ihrerseits bedrohen. Die gegenüberliegende Seite wählt nochmals aufsehenerregendere Szenen. Am linken Rand, von einem Gespann zum Teil verdeckt, stürmt ein Hoplit hinter einem davonrennenden Gegner her, vor ihnen liegt ein Gefallener am Boden, der einem klaren Kontrahenten nicht mehr zuzuweisen ist. Anschließend bekämpfen zwei Hopliten zwei Gegner, von denen der eine nach rechts flieht, während der andere hoffnungslos verloren nach hinten kippt. Es folgt ein weiterer Hoplit, der nach rechts mit geschwungener Lanze angreift, sein Gegner ist vermutlich der Hoplit, der hinter dem rechts anschließenden Gespann heranstürmt – beide Hopliten meinen dabei die sekundären Gefährten der in der Mitte kämpfenden primären Helden<sup>36</sup>; zwischen ihnen erscheint ein nach links ausschreitender Krieger, der seine Lanze aggressiv von oben gegen seinen am Boden liegenden Gegner stößt. Auf der rechten Frieshälfte folgt er-

Abb. 88 A  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Bandschale des Töpfers  
Glaukytes, London,  
British Mus., um 550–540



neut eine Gruppe von vier Hopliten, von denen die äußeren wieder als gegeneinander kämpfende Gefährten der eigentlichen Kontrahenten zu verstehen sind, während in der Mitte ein von rechts stürmender Hoplit ebenfalls aggressiv seine Lanze wieder gegen den am Boden liegenden Gegner führt. Am rechten Rand begegnet schließlich nochmals eine Gruppe mit angreifendem Krieger und zwei nach rechts fliehenden Gegnern. In einem ungemein weiten Spektrum wird in immer wieder neuen und aufsehenerregenderen Variationen das Kampfgeschehen geschildert, mit all seinen Seiten, auch den drastischen und ruhmlosen Ausprägungen, in die der Kampf ausarten kann. Ganz offensichtlich geht es vorrangig um diesen Entwurf eines weiten Panoramas, in dem sich der primäre Reiz des Bildes konstituiert – und nicht so sehr (zumindest ausschließlich) um ein Beschwören bewundernswerter Qualitäten der Hopliten. Wie sehr der Aspekt des Aufsehenerregenden hereinspielt, wird nicht zuletzt auch dadurch deutlich, daß gerade bei dem Gespann in der Mitte der zweiten Schalenseite ein Pferd zu Boden gestürzt und von den anderen niedergetrampelt erscheint. Es ist der Eindruck des Dramati-

Abb. 88 B



schen, des Chaos, der Verzweiflung, des heftigen Aufeinanderprallens der Bewegungen von rechts und links, von oben und unten, worauf der Vasenmaler ganz offensichtlich setzt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu provozieren.

Es sind alles in allem also recht verschiedene Positionen im Spektrum der Schlachtdarstellungen, die die betrachteten Beispiele einnehmen. Diese Heterogenität erweist sich aber gerade als bezeichnend für die Kampfdarstellungen um 550–530. Anders als wir dies vielleicht aus den Beobachtungen der Falluntersuchungen erwarten würden, kommt es gegenüber der vorausgehenden Situation nicht zu einer auffallenden Umorientierung im thematischen Spektrum; vielmehr erschließen die neuen Bilder ähnlich wie schon die früheren Darstellungen des 2. Viertels des 6. Jh. ein relativ weites Spektrum an unterschiedlichen Optionen. Ferner mag aus der Perspektive der Falluntersuchungen auch die Häufigkeit überraschen, in der weiterhin Szenen entschiedener Kämpfe mit ruhmlos kämpfenden Unterliegenden aufgegriffen werden – zeichnete sich doch bei den Fallstudien für diese Zeitstufe eher eine Konzentra-

tion auf Bilder ruhmvollen Kämpfens ab. Wir werden auf diese Beobachtung thematischer Divergenz zurückkommen<sup>37</sup>.

So sind es letztlich nur zwei Aspekte, in denen sich eine grundsätzliche Änderung gegenüber den vorausgehenden Schlachtdarstellungen des 2. Jahrhundertviertels konstatieren läßt. Zum einen zeigt das thematische Spektrum eine zwar geringfügige, aber dennoch interessante Verengung: Extreme Beispiele mit ausschließlicher Darstellung entschiedener Kämpfe fehlen nun weitgehend<sup>38</sup>, ebenso aber auch die Beispiele mit ausschließlicher Wiedergabe offener Kampfszenen. Die äußeren Ränder des thematischen Spektrums werden also jetzt gekappt und die Thematisierung von Kampf und kriegerischer Gewalt konzentriert sich somit betonter auf die Kombination verschiedener Konstellationen, als dies bei den Bildern des 2. Viertels des 6. Jh. noch der Fall war. Diese Kombinationen können, wie gesehen, unterschiedlich gewichtet werden, je nach Interesse der Vasenmaler: Sowohl der offene Kampf gleich tapferer und starker Gegner kann im Vordergrund stehen als aber auch die Vision entschiedener Kämpfer zwischen starken Siegern und verschiedenen ruhmvoll oder ruhmlos kämpfenden Unterliegenden. Eine Dominanz einer bestimmten Auffassung ist dabei nicht auszumachen.

Zum anderen kommt es gegenüber den früheren Darstellungen zu einer auffallenden Reduktion in der drastischen Formulierung expliziter Gewalt – und hierin liegt die offensichtlichste Veränderung in der Kampf-Ikonographie nach 550, die sich auch schon bei den Fallstudien beobachten ließ. Anders als zuvor verletzten die Waffen nicht mehr, die Unterliegenden erscheinen weniger emphatisch in ihrem Sterben vorgeführt. Aber von einer Dämpfung der Gewalt-Ikonographie im Sinne einer schonenderen Darstellung kriegerischer Aggression kann trotzdem kaum die Rede sein. Greifen wir die besonderen Fälle eindeutiger Überwindung heraus, wie sie etwa die Schalen in Neapel und London zeigen (Abb. 87–88). Auch wenn die Waffen die Körper noch nicht durchbohren: Jedem athenischen Betrachter war zweifelsohne klar, was derartige Szenen meinten, in denen die Aggressoren mit ihren Lanzen spitzen dicht auf den Körper ihres Opfers zielten. Ohne daß es die Bilder explizit zeigen, schweben das Schlagen furchtbarer Wunden und das aggressive Töten des Gegners dennoch in bedrückender Unmittelbarkeit über derartigen Szenen. Diese Bilder entschiedener Kämpfe sind folglich kaum gewählt, um die grausame Realität des Kampfes zu verschleiern. Wie aber ist dann diese Verschiebung von der expliziten Gewalt zur impliziten Gewalt in solchen Szenen eindeutiger Überwindung zu verstehen?

Grundsätzlich sind zwei Gründe denkbar: wie so oft einerseits eine Verschiebung im Horizont der bildsprachlichen Formulierung und andererseits eine Änderung im Horizont der inhaltlichen Definition krie-



gerischer Qualitäten. Letztlich ist die Frage ähnlich gelagert wie schon bei der Reduktion expliziter Gewalt, die wir bei den Bildern der troianischen Kämpfe um 480/70 beobachtet hatten<sup>39</sup>. Dort ergaben sich ebenfalls zwei Erklärungsmöglichkeiten: Zum einen garantierte die formale Dämpfung, das ästhetische Problem zu lösen, das sich aus der ikonographisch zu starken Akzentuierung des leidenden und sterbenden Opfers ergab – nämlich die Ablenkung der Aufmerksamkeit vom siegreichen Angreifer. Die neue Ikonographie der impliziten Gewalt vermochte dort, den Blick des Betrachters wieder stärker auch auf den Sieger zu führen. Allerdings hatten wir dort ebenfalls gesehen, daß die neue Ikonographie zum anderen auch eine veränderte inhaltliche Auffassung von der Definition des Siegers begünstigte: Dessen kriegerische Qualität wurde nun nicht mehr über die Manifestation des expliziten Tötens veranschaulicht, sondern mehr über sein überlegenes Auftreten in all seiner Bedrohlichkeit und Sieghaftigkeit.

Beide Erklärungsmodelle sind auf die Situation der reduzierten Gewaltdarstellung um 550–530 übertragbar. Einerseits mag damals eine neue, gedämpftere Gewalt-Ikonographie aufgegriffen worden sein, um in den Bildern des entschiedenen Kampfes den Sieger stärker zu akzentuieren – was gerade in Anbetracht des grundsätzlich vitalen Interesses am starken Sieger durchaus als Intention für die ikonographische Änderung denkbar scheint. Andererseits mag aber auch ein anders gewichtetes Interesse an der inhaltlichen Definition der kriegerischen Qualitäten den Wandel der Ikonographie verursacht haben. Anders als bei den neuen Bildern der 1. Hälfte des 5. Jh. ist hier jedoch der inhaltliche Gewinn zunächst schwerer auszumachen. Zeigen doch beide Optionen den Sieger, wie er zum tödlichen Schlag gegen seinen unterlegenen Gegner vorgeht – beide meinen somit die punktuelle Manifestation von kraftvoller Stärke im Moment des Verwundens und Tötens, und der Unterschied liegt einzig darin, ob die Waffe schon den Körper verletzt oder ihn dicht bedroht. Und doch lassen beide Optionen eine unterschiedliche Wahrnehmung kriegerischer Qualität zu. Denn sie akzentuieren einen jeweils anderen emotionalen Moment, in dem aus der Perspektive des Siegers sein kraftvolles Überwinden erfahrbar ist. Im realen Vorgang des Besiegens und Tötens sind es grundsätzlich zwei Momente, die den Krieger seine Überlegenheit und Kraft besonders nachdrücklich erleben lassen: Da ist zum einen der Moment, in dem die Waffe in den Körper des Gegners eindringt, mit den dazu gehörenden sensuellen Eindrücken extremer Art – das Fleisch reißt auf, Knochen brechen, Blut spritzt, der Sterbende schreit oder stöhnt gequält. Für den siegreichen Hopliten wird seine überragende Kraft hier vor allem indirekt in der Reaktion des getroffenen Opfers erfahrbar, im Spiegel des eindrucklichen (und vielleicht zum Teil auch für ihn schockierenden) Wahrnehmens ihrer



Auswirkung. Demgegenüber steht zum anderen der vorausgehende Moment, in dem der Krieger die erhobene bzw. gezückte Waffe zum tödlichen Schlag zu stoßen *beginnt*, d.h. sie in Bewegung setzt. Dies ist, genau genommen, der eigentlich entscheidende Moment, in dem unmittelbar und zugleich am stärksten die eigene Kraftentfaltung als die Voraussetzung für die erfolgreiche Bewährung im Kampf erfahrbar wird; hier bleibt die Wahrnehmung überragender Stärke somit mehr auf den Krieger selbst konzentriert, die Bestätigung des Erfolges wird hingegen nur antizipiert. Hinter diesen beiden Optionen stehen zwei grundsätzlich verschiedene Konzepte in der Definition von Stärke und Sieg: zum einen die eigene Wahrnehmung beeindruckender Kraftentwicklung zum anderen die Wahrnehmung erfolgreicher Bewährung. Auch wenn sich eine solche Differenzierung als theoretische Spitzfindigkeit anhören mag: Gerade bei einer Gesellschaft wie der des archaischen Athens, die derart auf das Ideal kraftvoller Stärke fixiert ist, scheint es mir nichtsdestotrotz – zumindest als Option – denkbar, daß eine solch abstrakte Reflexion auf die Erfahrung eigener Sieghaftigkeit auch den damaligen Diskurs um die kriegerischen Qualitäten des bewunderten Kriegers mitbestimmte.

Freilich: Ähnlich wie bei dem ikonographischen Wandel der Bilder um 480/70 ist es letztlich auch hier nicht möglich, die eine oder andere Erklärungsoption argumentativ zu verifizieren bzw. zu falsifizieren. Anders jedoch als im Fall des 5. Jh., in dem die folgende ikonographische Entwicklung beide Leistungen der neuen Ikonographie als zentrale Qualitäten weiterhin genutzt zeigt, stellt sich die ikonographische Änderung um 550 im Kontext ihrer Auswirkung anders dar. Während nämlich in der Gewalt-Ikonographie nach 480/70 das Motiv der expliziten Gewalt in besonderen thematischen Konstellationen aufgegriffen und seine ästhetische Problematik genutzt wird, um die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf das unterliegende und sterbende Opfer zu lenken<sup>40</sup>, so ist eine solche Strategie im Horizont der Bilder nach 550 nicht zu erkennen. Jedenfalls läßt sich eine entsprechende thematische Differenzierung in der Verwendung von impliziter und expliziter Gewalt, gemäß dem Interesse des Betrachters am Opfer, nicht greifen<sup>41</sup>. Dazu kommt, daß auch die massive Rückkehr zur expliziten Gewalt im Zuge der erneuten Pathetisierung ab 530/20, wie wir sie schon bei den Fallstudien beobachtet haben, kaum verständlich erscheint, sollte man sie sich vor dem Hintergrund einer solch grundsätzlichen Einsicht in das riskante Potential dieser die Bildintention konterkarierenden Ikonographie vorstellen (zumal auch hier keine thematisch differenzierte Akzentuierung der expliziten Gewalt zu beobachten ist)<sup>42</sup>. Und schließlich sind auch die Ausgangssituationen verschieden. Im 5. Jh. resultiert die Änderung aus einer vorausgehenden, sehr vehementen Konzentration auf die Iko-

nographie der expliziten Gewalt, im 6. Jh. dagegen stellt die explizite Gewalt zuvor nur eine Option neben anderen gleichwertigen Möglichkeiten; im ersten Fall ist es leichter vorstellbar, daß man aus einer einseitigen Akzentuierung sich irgendwann der ihr immanenten Problematik bewußt wird, im zweiten Fall weniger leicht. Kurzum: Aus den Gegebenheiten des Kontextes spricht tendenziell nicht allzu viel dafür, daß damals um 550 die Neuorientierung hin zur impliziten Gewalt vorrangig aus einem bildsprachlichen Problem erwuchs.

Umgekehrt deutet um 550 aber manches auf gewisse Verschiebungen in der inhaltlichen Definition der kriegerischen Qualitäten. Wie wir bei den Falluntersuchungen gesehen haben, kommt es bei den Kyknos- und Geryoneus-Bildern gleichfalls zu einer Verschiebung von der expliziten zur impliziten Gewalt, hier allerdings in weiterreichender Dimension, indem anstatt der Darstellung des expliziten Tötens nun mehr und mehr die des bedrohlichen Angreifens präferiert wird. Diese Verschiebung hatten wir oben – im Sinn größtmöglicher Plausibilität – als Indiz für einen Wandel im Diskurs über die kriegerischen Qualitäten interpretiert: An die Stelle der Manifestation kraftvoller Stärke tritt nun verstärkt die der heldenhaften Tapferkeit und Unerschrockenheit. Im Kontext eines derartigen Wandels scheint es zumindest denkbar, daß auch eine solche Reflexion auf die eigentliche Qualität des starken Siegers aufkommen konnte, mit den entsprechenden Auswirkungen für die Ikonographie, wie ich sie oben als Möglichkeit skizziert habe.

Auf der Grundlage all dieser Überlegungen scheint es somit plausibler, die Änderungen in der Gewalt-Ikonographie um 550 anders als die dann um 480/70 als ein in erster Linie diskurs-bedingtes Phänomen zu erklären, infolge einer Verschiebung in der Definition inhaltlicher Vorstellungen. Aber auch diese Annahme bleibt vor dem Hintergrund der noch zu betrachtenden weiteren Kampfdarstellungen zu überprüfen.

Wir haben bisher lediglich die Situation der mehrszenigen Darstellung beleuchtet – bleibt der Blick auf die einszenigen Kampfdarstellungen. Wie gestaltet sich hier, unter anderen Bedingungen einer verengten Selektion, der Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt?

Grundsätzlich bestätigen sich hier unsere Beobachtungen bei den Schlachtdarstellungen: Wie dort tritt nun die implizite Gewalt mehr und mehr an die Stelle der expliziten Darstellungen. Und wie dort erschließen auch die Einzeldarstellungen ein weiteres Spektrum an thematischen Optionen, mit den gewohnten Positionen: Szenen des offenen Kampfes wie etwa auf einer Bauchamphora des Amasis-Malers im englischen Privatbesitz<sup>43</sup> (um 540, Abb. 89) Szenen des entschiedenen Kampfes mit ruhmlos kämpfendem Unterliegenden wie auf einer Bauchamphora in der Art des Princeton-Malers in Malibu<sup>44</sup> (um 540, Abb. 90) sowie Sze-

Abb. 89  
Hoplitenkampf. Attische  
Bauchamphora des  
Amasis-Malers, England,  
Privatbesitz, um 540



Abb. 90  
Hoplitenkampf. Attische  
Bauchamphora in der Art  
des Princeton-Malers,  
Malibu, Getty Mus.,  
um 540



nen des entschiedenen Kampfes mit ruhmvoll kämpfenden Hoplitenszenen wie auf einer Bauchamphora des Töpfers Nikosthenes in Rom<sup>45</sup> (um 550–530, Abb. 91). Mehr oder weniger erscheinen die Szenen des offenen und des entschiedenen Kampfes auch hier gleichermaßen aufgegriffen, lediglich mit einer leichten Dominanz der Bilder offener Kämpfe (Verhältnis: 54% zu 46%<sup>46</sup>). Deutlicher gestaltet sich die Divergenz wieder im Verhältnis der verschiedenen Optionen entschiedener Kämpfe: Weiterhin dominiert hier sehr klar das Motiv des sich abwendenden und ruhmlos unterliegenden Hopliten gegenüber dem des ruhmvoll sterbenden Kriegers (Verhältnis: 76% zu 24%<sup>47</sup>).

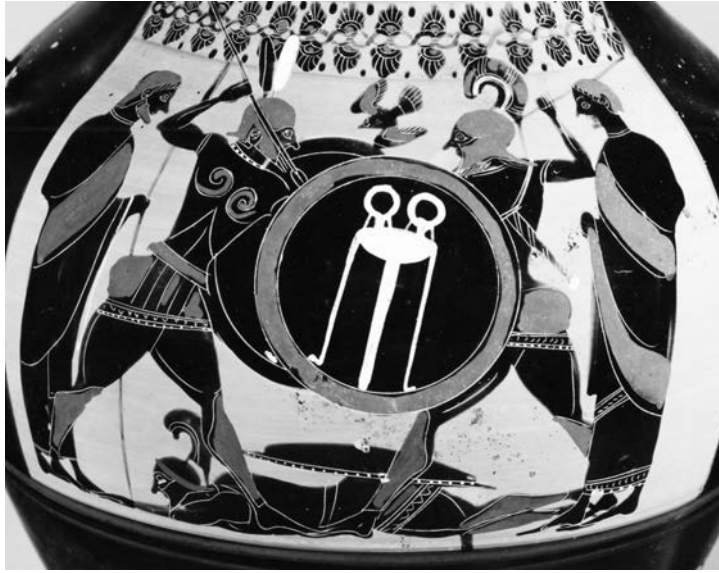


Abb. 91  
Hoplitenkampf. Attische  
Bauchamphora des  
Töpfers Nikosthenes,  
Rom, Villa Giulia,  
um 550–530

Daneben lassen die Einzeldarstellungen nun aber auch weitere Neuerungen klarer erkennen. Innerhalb des ikonographischen Spektrums werden vor allem zwei Darstellungsoptionen auffallend beliebt: zum einen das Motiv des Zweikampfes mit dem zwischen den Kontrahenten liegenden Gefallenen. Wie vorhin gesehen, war diese Darstellung im 2. Viertel des 6. Jh. nur sehr selten aufgegriffen worden. Nun aber überflügelt sie die Szene des einfachen offenen Kampfes und avanciert zu einer der beliebtesten Versionen innerhalb der Kampfdarstellungen überhaupt<sup>48</sup> – wie eine Bauchamphora der E-Gruppe in Kassel<sup>49</sup> (um 550, Abb. 92) veranschaulichen mag. Aber auch im Horizont der entschiedenen Kämpfe gewinnt eine neue Szene plötzlich an Beliebtheit: der Kampf dreier Hopliten, von denen der eine angreift, der zweite in der Mitte unterliegt und ein dritter wiederum dem Unterliegenden zu Hilfe kommt und den Angreifer bedroht – wie etwa auf einer Halsamphora des Malers von London B174 in London<sup>50</sup> (um 550/40, Abb. 93) zu sehen ist. Die Erweiterung der entschiedenen Kampfszene um den helfenden Gefährten war in den Bildern des 2. Viertels ebenso selten aufgegriffen worden<sup>51</sup> – nun jedoch tritt sie seit der Jahrhundertmitte mehr und mehr in den Vordergrund<sup>52</sup>. Das aufkommende Interesse an diesen beiden Darstellungsoptionen zeichnete sich auch in den mehrszenigen Kampfdarstellungen ab: Blicken wir auf die oben betrachteten Beispiele nochmals zurück, so finden sich die beiden Motive, der offene Kampf über dem Gefallenen und der entschiedene Kampf mit dem bedrohlich angreifenden Helfer, auch hier häufiger gewählt (Abb. 86. 88).

Ganz offensichtlich besteht ein kausaler Zusammenhang im gleichzeitigen Nachvornetreten dieser beiden Szenen. So unterschiedlich sie in

Abb. 92  
Hoplitenkampf über  
Gefallenem. Attische  
Bauchamphora der E-  
Gruppe, Kassel, Staatl.  
Mus. Antikensmlg.,  
um 550



ihrer konkreten Auffassung vom Kampf auch sind, ihnen beiden ist gemein, daß sie den Kampf in einer komplexeren Weise schildern und damit den Diskurs erweitern. Die Szene des offenen Kampfes über dem Gefallenen kombiniert, wie oben schon diskutiert, die Idee des bedrohlichen Aufeinanderprallens gleich starker Hopliten mit der Vision der tödlichen Entscheidung. Das Messen der Kräfte und der Preis bzw. das Risiko werden hier enger aufeinander bezogen, zusätzlich zu der Vorstellung von Tapferkeit und Kampfeswut wird nun die Idee kraftvoller Stärke und siegreichen Überwindens bzw. ruhmvollen Unterliegens assoziiert. In strukturell ähnlicher Weise erweitert findet sich aber auch der Diskurs in den Bildern des entschiedenen Kampfes: Hier wird nun nicht nur das Überwinden als Manifestation der siegreichen Stärke evident, sondern zugleich das Ausmaß an Bedrohung für den Sieger, formuliert im Motiv des ihn wiederum angreifenden Helfers; damit gelingt es, auch die Tapferkeit und den Kampfesmut des Angreifers nachdrücklich zu betonen und somit explizit die beiden Qualitäten des siegreichen Kriegers, Stärke und Tapferkeit, als komplementäre Tugenden des Hopliten zu veranschaulichen<sup>53</sup>.

Beide Fälle zeigen somit erneut deutlich, daß seit der Jahrhundertmitte der Diskurs um die herausragenden hoplitischen Qualitäten in Bewegung gerät. Wie wir oben bei den Fallstudien schon gesehen haben, wird in dieser Zeitstufe neben der Manifestation der Stärke nun auch die Manifestation von Tapferkeit eindringlicher akzentuiert<sup>54</sup>. Und wie wir bei den neuen Bildern der Hoplitenkämpfe jetzt sehen, versucht man auch durch komplexere Bildentwürfe unterschiedliche Aspekte



gleichzeitig zu thematisieren, in jeweils verschiedener Gewichtung. Hierzu paßt schließlich als alternative Lösung zur Erweiterung des im Bild entworfenen Diskurses auch, daß in den mehrszenigen Kampfdarstellungen nun verstärkt verschiedene Konstellationen kombiniert werden, im Unterschied zu der teils eindimensionalen Akzentuierung, die die mehrszenigen Kampfdarstellungen im 2. Viertel des 6. Jh. aufzeigten.

Dieses Interesse an einem komplexer angelegten Diskurs erweist sich somit als ein wesentlicher Motor für die Neuorientierung der Kampf-Ikonographie nach der Mitte des 6. Jh. Und dieses Interesse scheint mir auch für die teils merkwürdige Zurückhaltung der ikonographischen Entwürfe, die gerade die Kampfdarstellungen der Zeitstufe von 550–530 charakterisiert, verantwortlich zu sein. Greifen wir zwei Beispiele hierfür nochmals heraus: eine Halsamphora der Botkin-Klasse in Boston<sup>55</sup> (um 550–530, Abb. 94) und eine Halsamphora des Affecters in Orvieto<sup>56</sup> (um 540/30, Abb. 95). Gerade im Vergleich mit den drastischen Darstellungen des 2. Viertels zeichnen sich hier die Szenen des entschiedenen Kampfes durch eine auffallende Dezenz aus: Auf der Amphora in Boston knickt der linke Hoplit leicht im Knie ein, wodurch er gegenüber dem kraftvoll ausschreitenden Angreifer als Unterliegender charakterisiert ist; seinen Schild hält er in Angriffspose schützend vor seinen Körper, sein Schwert führt er in Abwehrhaltung gegen die drohend auf ihn zielende Lanze seines Gegners – allein, daß er sein Schwert benutzt und nicht mehr die Lanze als die im Kampf zunächst bevorzugte Waffe, mag darauf verweisen, daß er im ersten Angriff erfolglos war. Strukturell ähnlich funktioniert die Amphora in Orvieto, auch wenn sie auf den ersten Blick anders konzipiert erscheint: Hier wird das Unterliegen des rechten Hopliten expliziter formuliert, indem er mit beiden Knien eingeknickt zu Boden sinkt; auch antizipiert die dicht gegen seinen Körper zielende



Abb. 93  
Hoplitenkampf. Attische Halsamphora des Malers von London B 174, London, British Mus., um 550–540



Abb. 94  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora der Botkin-  
Klasse, Boston, Mus. of  
Fine Arts, um 550–530



Lanzenspitze sehr betont sein Verwundetwerden und Sterben – aber ansonsten ist auch hier wieder auf alle Motive des kraftlosen Unterliegens und Sterbens verzichtet, der Hoplit hält vielmehr in der Ikonographie eines angreifenden Kriegers seinen Schild wehrhaft vor seinen Körper und schwingt kraftvoll seine Lanze. Eine solche Reduktion allen Pathos' in der Ikonographie des Unterliegenden und damit eine derartige Beschränkung auf ein Minimum an unverzichtbaren Distinktiva in der Darstellung des Unterliegens, wie sie die beiden Bilder aufweisen, waren es wohl, die in der Forschung die Vorstellung entstehen ließen, die neue Ikonographie ziele auf eine Dämpfung der als zu belastend empfundenen Darstellungen kriegerischer Gewalt und intendiere entsprechend eine ‚schonendere‘ Darstellung des unterliegenden Hopliten. Vor dem Hintergrund unserer bisherigen Betrachtungen erweist sich nun aber als plausibler, daß der Grund für die Zurücknahme mehr das Interesse an der komplexen Schilderung der Kampfszenen ist – und das heißt letztlich: der Charakterisierung der beiden Kontrahenten in ihren spezifischen Rollen. Die hier gewählte Darstellung des unterliegenden Hopliten vermag gleichzeitig zwei Aspekte der Opfer-Ikonographie ins Bild zu bringen, die an sich nur schwer in ein und derselben Szene zu vereinen sind: seine bedrohliche Stärke für den siegreichen Angreifer und sein schließliches Unterliegen – beide Seiten reflektieren auf die zentralen Qualitäten des Siegers, seinen Kampfesmut und seine überragende Stärke, die in den normalen Einzelszenen sonst immer nur alternativ thematisiert werden können, da sie auf verschiedene Zeitmomente rekurren: entweder die Tapferkeit in der Szene des offenen Kampfes oder seine Stärke in der Szene der Überwindung.

Im Grunde genommen funktionieren diese Szenen gedämpften Pathos ähnlich wie die eben betrachteten neuen Szenen mit erweitertem Personal: Bei den Bildern offenen Kampfes über einem Gefallenen sowie den Bildern entschiedenen Kampfes mit herbeistürmendem Helfer wird lediglich auf andere Weise versucht, die beiden getrennten Zeitmomente gemeinsam ins Bild zu bringen, indem man sie auf verschiedene Figuren bzw. Konstellationen der Interaktion verteilt. Was hier durch die Erweiterung der personellen Situation auf eine dritte Figur möglich wird, müssen die betrachteten Zweikämpfe hingegen im Horizont ein und derselben Interaktion zwischen zwei Figuren zu formulieren versuchen – wobei hier beide Zeitmomente vorrangig in der Ikonographie des doppelgleisig definierten Opfers zu vereinigen gesucht werden. Letztlich sind es also nur verschiedene Wege, um ein komplexeres Verständnis vom Kampfgeschehen und von den Qualitäten des Siegers im Bild zu formulieren. Allerdings wird es die erste Version sein, mit der Erweiterung des personellen Rahmens auf drei Figuren, die sich dann in den folgenden Jahrzehnten des ausgehenden 6. Jh. stärker durchsetzen sollte – da sie letztlich ein größeres Potential eindrucksvoller und eben doch pathetischerer Schilderung aufwies<sup>57</sup>.

Die Konzentration des Diskurses über Kampf und kriegerische Gewalt auf komplexere Formulierungen ließ den Blick der Vasenmaler also konsequent auf das Phänomen des Bedrohlichen lenken. Überspitzt formuliert: Kampf wurde so nun mehr als eine Angelegenheit des Bedrohens, weniger des Tötens erfahrbar – zumindest auf den ersten Blick. Daß das Töten freilich über allen Bildern schwebte, war dem Betrachter klar. Vielleicht konnten die Maler auch deshalb um so leichter auf seine explizite Formulierung verzichten. Bedrohung konnte im Bild vorrangig nur über die Führung und Betonung der Waffen vermittelt werden. Und so kommt in der Kampf-Ikonographie dieser Zeitstufe nun



Abb. 95  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora des  
Affecters, Orvieto,  
Mus. Archeologico,  
um 540–530

gerade der Inszenierung der bedrohlichen Waffen ein neues Gewicht zu. Verschiedene Variationen treten dabei auf. Am geläufigsten ist das Motiv der bedrohlich geschwungenen Lanze, deren Spitze gerade hinter dem Schildrand des Gegners verschwindet und somit in den Raum schützender Abwehr eindringt. Ein Motiv, das wir schon bei den Bildern vom Kampf gegen Kyknos und gegen Geryoneus kennengelernt haben und das sich gleichermaßen bei den normalen Hoplitenkämpfen wiederfindet (z.B. Abb. 88. 92) – und das im Kontext des bedrohlichen Aufeinanderprallens starker Gegner das Unterliegen des einen und den Sieg des anderen antizipiert. Eine andere Möglichkeit bietet die Darstellung der dicht bis an das Opfer herangeführten Lanzenspitze (Abb. 87–88. 95), die wir ebenfalls oben schon bei den extremen Szenen entschiedener Kämpfe diskutiert haben. Auch sie rekurriert auf die Idee überlegener Bedrohung, akzentuiert zugleich aber am unmittelbarsten die Konsequenz des kraftvollen Stoßes. Wieder andere Bilder lassen die gegen den Gegner geführte Lanze diffus verschwinden (Abb. 90–91): Ein Treffen und Verwunden ist hier wohl durchaus gemeint, wird aber zurückgenommen, um nicht durch eine zu explizit formulierte Ohnmacht des unterliegenden Opfers dessen komplementäre Rolle als bedrohlich sich wehrender Gegner zu kontrkarieren. Und schließlich inszenieren die Vasenmaler überhaupt mehr und mehr die bedrohlich geführten und todbringenden Lanzenspitzen, indem sie diese größer darstellen, mit langer und extrem spitzer Form, und sie in der szenischen Komposition markant positionieren (Abb. 87. 89. 94–95). Die Spielarten der impliziten Gewalt erweisen sich von hier aus betrachtet vor allem als ein Spiel der antizipierten Gewalt.

Wir waren mit der Frage nach dem Opfer in unsere Betrachtung eingestiegen – und sind schon wieder beim Sieger bzw. den Qualitäten der siegreichen Hoplitengelandeten. Wie schon bei den Kampfdarstellungen des 2. Viertels fällt auf, daß keine spezifische Ikonographie etabliert ist, die die Aufmerksamkeit des Betrachters in einem stärkeren Maß auf die Situation der Unterliegenden und Sterbenden lenkte.

Zwar kommt es ab 550 zu verschiedenen und nicht unbedeutenden Bewegungen in der Opfer-Ikonographie. So rückt das Opfer nun häufiger und betonter ins Zentrum der Bilder: als Gefallener in den Szenen des offenen Kampfes, als Unterliegender in den dreifigurigen Szenen entschiedener Kämpfe. Doch haben wir gesehen, daß diese formale Akzentuierung vor allem aus spezifischen Interessen gegenüber einer eindrucksvollen Formulierung kriegerischer Qualitäten auf seiten des siegreichen Angreifers erklärt werden muß. Hierzu paßt, daß das Opfer in diesen Bildern oftmals auch als Anknüpfungspunkt für die bewundernde Aufmerksamkeit des Betrachters eher marginalisiert wird. So wird der Gefallene teils von den über ihm stehenden Kontrahenten verdeckt



Abb. 96  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenen. Attische Bauch-  
amphora des Malers von  
Berlin 1686, New York,  
Kunsthandel, um 550–540

(Abb. 96<sup>58</sup>), und es wird für den zwischen Angreifer und Helfer eingespannten Unterliegenden oftmals das Motiv des ruhmlos fliehenden Hopliten gewählt (Abb. 93). Hätten die Vasenmaler hier ein gesteigertes Interesse an dem unterliegenden Opfer provozieren wollen, wäre es ihnen ein leichtes gewesen, durch eine betont anders akzentuierte Ikonographie, etwa der des ruhmvoll kämpfenden Unterliegenden, die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf das Opfer zu lenken. Aber sie taten dies nicht.

Entsprechend erfolgt auch die Reduktion in der Wiedergabe ohnmächtigen Unterliegens und drastischen Sterbens weniger aus einem gesteigerten Interesse gegenüber dem Opfer, sondern resultiert aus einem neuen Interesse an einer komplexeren Definition der Kampfsituation, die aber wiederum vornehmlich auf die Formulierung der kriegerischen Qualitäten des Siegers zielt. Wie wir schon bei den Falluntersuchungen gesehen haben, steht die Ikonographie des Opfers immer in unmittelbarer Wechselwirkung zu der des siegreichen Hopliten – ändern sich die Interessen an der Darstellung des bewunderten Siegers, so kommt es zu entsprechenden Änderungen auch in der Ikonographie des Opfers<sup>59</sup>.

Offensichtliches Indiz für die Einstellung gegenüber dem Unterliegenden bleibt aber vor allem die Ikonographie des schwächeren Hopliten in den Szenen des entschiedenen Kampfes. Zwar finden sich hin und wieder durchaus Darstellungen, die den Unterliegenden als tapfer kämpfend und ruhmvoll sterbend zeigen – wie dies auch schon bei den Bildern des 2. Viertels der Fall war. Derartige Darstellungen lenken zweifelsfrei eine gewisse Aufmerksamkeit auch auf den Unterliegenden – und nutzen die Gegenüberstellung von siegendem und unterliegendem Hopliten zum Diskurs über die Spielarten des ruhmvollen Kämpfens, die

sich in verschiedenen Ausprägungen auf beiden Seiten, Sieg und Sterben, wiederfinden können. Doch ist bezeichnend, daß auch in den Bildern von 550–530 diese Darstellungsoption weiterhin eher selten aufgegriffen wurde. Es dominiert auch hier die Darstellung des fliehenden Opfers. Auch wenn diese Ikonographie keine negative Bewertung des Unterliegenden impliziert, so bewirkt sie doch, daß das Opfer keinen Anknüpfungspunkt für eine bewundernde Aufmerksamkeit des Betrachters bildet. Dieses gesteigerte Interesse am ruhmlosen Unterliegenden ist letztlich nur logische Konsequenz des siegerorientierten Diskurses: Durch die Gegenüberstellung von kraftvollem Angreifer und fliehendem Gegner vermögen die Bilder den Kampf vor allem als eine Situation zu definieren, in der man sich entweder ruhmvoll bewähren oder aber ruhmlos versagen kann. Kampf wird hierbei somit weniger als eine Sache um Leben und Tod begriffen, sondern mehr als eine Angelegenheit von Ruhm und Ansehen. Ruhmvolles Verhalten braucht nun aber im Medium des Bildes immer eine konträre Folie, gegenüber der es explizit definiert werden kann: Der siegreiche Krieger, der als ruhmvoll charakterisiert werden soll, erfordert als unverzichtbaren Konterpart eben den ruhmlos agierenden Hopliten. Wieder geht es also weniger um die Figur des Unterliegenden, sondern erneut um die Betonung bestimmter Tugenden des bewunderten Hopliten, die die Wahl der Ikonographie vorrangig bedingt.

Betrachten wir diese verschiedenen Spielarten in der Ausgestaltung der Opfer-Ikonographie, so ist es eigentlich auch gar nicht zu erwarten, daß im Kontext eines solch strukturierten Denkens das Opfer als eigener Bezugspunkt wahrgenommen werden kann – dies, wie gesagt, nicht aufgrund einer irgendwie negativ sich konstituierenden Einstellung gegenüber dem schwächeren Hopliten, sondern weil das Interesse an den Kampfdarstellungen als Diskurs über Kriegertum und Kriegerideal eben sehr vehement auf die Feier bewundernswerter Qualitäten des Hopliten zielt: seiner Stärke, seiner Tapferkeit, seines ruhmvollen Kampfes. All diese Qualitäten können in ihrem spezifischen Profil bzw. in ihrem Zusammenwirken aber nur vor einem gegenläufigen Hintergrund entworfen werden – erst hier werden sie im Bild unmißverständlich erfahrbar. Das Opfer ist somit gezwungenermaßen immer der unabdingbare Gegenpart zum Hopliten, der als bewundernswertes Vorbild im Bild stilisiert werden soll: Nur durch das konträre Handeln des Opfers können bestimmte Ideale thematisiert und damit eindrucksvoll vergegenwärtigt werden.

An dieser Stelle unserer Betrachtung angelangt, mag langsam der Verdacht aufkommen, daß wir mit unserer Frage nach der Bedeutung des Opfers als möglichem Bezugspunkt für das Interesse des Betrachters wohl an dem zentralen Phänomen im Funktionieren der Kampfdarstellungen





Abb. 97  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Hydria  
in der Art des Lydos,  
Malibu, Getty Mus.,  
um 560–550

vorbeiziehen – zumindest im Fall der beiden bisher betrachteten Zeitstufen. Doch sollten wir uns dadurch nicht gleich abschrecken lassen. Ein paar Beobachtungen sprechen dafür, den Blick noch nicht ganz vom Opfer abzuwenden. Denn trotz seines marginalisierten Schicksals im Repertoire der Kampfdarstellungen scheint sich langsam ein Potential in der Darstellung des Opfers zu entwickeln, das zu anderen Akzentuierungen führen mochte. Dieses Potential lag in der Figur des Gefallenen. Er tritt nun, wie gesehen, stärker auf die Bühne der Kampfdarstellungen. Und er ist, anders als die Figur des Unterliegenden, auch flexibler gestaltbar, da er vorrangig nur als Toter den Gegenpart zu den Kämpfenden darstellt, nicht aber darüber hinaus enger auf den siegreichen Angreifer und die Formulierung dessen kriegerischer Qualitäten bezogen ist.

Auch wenn es nicht primär das Interesse an seiner Figur selbst war, das zunehmende Auftreten des Gefallenen in den Szenen des offenen Kampfes ließ ihn in der bildgetragenen Diskussion über Kampf und kriegerische Gewalt nun präsenter werden – und bewirkte somit, daß der Tod im Krieg zumindest unterschwellig in die Reflexion des Betrachters hereinspielte. In diesem Zusammenhang scheint mir folgende Beobachtung interessant. Im Laufe des 6. Jh. kommt es zu einer überraschenden Veränderung innerhalb der Ikonographie der Gefallenen. Sie beginnt bei den Bildern um 560/50 und reicht bis zum Ende des Jahrhunderts – einen wesentlichen Wendepunkt in dieser Veränderung markieren gerade unsere Bilder aus der Zeit von 550–530. In den frühen Darstellungen von Gefallenen um 560/50, etwa auf einer Hydria aus dem Umkreis des Lydos in Malibu<sup>60</sup> (Abb. 97), erscheint der Gefallene fast ausschließlich auf dem Bauch liegend, die Beine angewinkelt oder im Sturz nach oben werfend; Gefallene in Rückenlage hingegen bilden eher die Ausnahme (Verhältnis: 3 zu 15 Bildern). Blicken wir dagegen voraus auf die Situation im letzten Drittel des 6. Jh., so hat sich das Verhältnis gerade umgekehrt: Mit weitem Abstand dominiert hier nun der auf dem Rücken liegende Gefallene (42 zu 8 Bildern; z.B. Abb. 100–102). Der eigentliche Moment, in dem sich der Gefallene ‚umzudrehen‘ beginnt,



Abb. 98  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Bauch-  
amphora des Malers von  
München 1410, München,  
Antikensmlg.,  
um 550–530



liegt in den Jahrzehnten um 550–530: Gegenüber der recht einseitigen Orientierung der vorausgehenden Bilder setzt sich bemerkenswert schnell die entgegengesetzte Ikonographie durch, mehr als doppelt so viele Bilder zeigen nun den auf dem Rücken liegenden Gefallenen (Verhältnis: 32 zu 9 Bildern), wie etwa zwei Amphoren in München und Zürich<sup>61</sup> (Abb. 98–99) veranschaulichen. Wie ist dieser Wandel zu erklären? Bedenken wir die besondere Bedeutung, die die Richtung des Agierens bei der Ikonographie der Unterliegenden besitzt, als Kriterium für ruhmvolles bzw. ruhmloses Kämpfen, so mag man hier überlegen, ob die beiden Positionen in der Lage des Gefallenen ähnlich auf den Kampfesmut des gefallenen Hopliten verweisen. Wobei beide Haltungen konsequent aus der Fortführung der entsprechenden Ikonographie des vorausgehenden entkräfteten Stürzens zu verstehen sind: Der zum Angreifer gewandte, ruhmvoll kämpfende Unterlegene fällt nach hinten zu Boden, der von ihm abgewandte und fliehende Hoplit hingegen nach vorne<sup>62</sup>. Eine solche Deutung der beiden Gefallenendarstellungen scheint mir vorerst die plausibelste Lösung, auch und gerade in Hinblick auf den erklärungsbedürftigen Wandel in der Ikonographie. Das würde dann aber wiederum bedeuten, daß wir um 550 ein wachsendes Interesse konstatieren können, im Kontext der offenen Kämpfe nun den Gefallenen ebenso als tapfer und ruhmvoll kämpfenden Krieger zu charakterisieren – wodurch die Bilder ihrerseits einen nochmals komplexeren Diskurs um die Ideale des ruhmvollen Kampfes anstimmen würden.

Der Gefallene erweist sich somit im Horizont der griechischen Kampfdarstellungen als der eigentliche Anknüpfungspunkt für ein mögliches



Abb. 99  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Bauch-  
amphora des Schaukel-  
Malers, Zürich, Universi-  
tät, Archäologisches In-  
stitut, um 550–530

stärkeres Interesse des Betrachters am Unterliegenden. Befreit vom direkten Vergleich mit dem siegreichen Angreifer war es hier offensichtlich leichter, dem Unterliegenden – in seiner Rolle als Gefallenen – wieder die Qualitäten des tapferen und ruhmvollen Kriegers expliziter zuzuschreiben, da er nicht mehr im konträren Verhältnis zum bewundernten Hopliten stand. Unsere Annahme einer um die Jahrhundertmitte langsam wachsenden Aufmerksamkeit gegenüber dem gefallenen Krieger findet in einer weiteren Beobachtung Bestätigung. Denn es ist nicht nur der Gefallene in den offenen Kampfszenen, der nun plötzlich häufiger und zudem unter Betonung seines ruhmvollen Sterbens erscheint: Auch die Darstellungen von der Bergung des gefallenen großen Kriegers nehmen ab der Mitte des 6. Jh. spürbar zu<sup>63</sup>. Auch begegnen, gerade im Zeithorizont um 550/40, vereinzelt Szenen des Kampfes um den Leichnam eines Kriegers<sup>64</sup>; hier rückt der Gefallene nun ins Zentrum des Kampfgeschehens, das aufsehenerregende Motiv des von beiden Parteien hin und her gezogenen Leichnams dominiert über die eigentliche Kampfhandlung. Zugleich zeigen gerade solche Bilder aber auch, wie schwierig es für den Vasenmaler letztlich ist, im Kontext der Kampf-Ikonographie eine ausreichende Aufmerksamkeit für den Gefallenen zu erwirken. Nur mit einer außergewöhnlichen Ikonographie, die die des Kampfes überdeckte, war dies zu leisten. Vergleichen wir die normalen Kampfszenen über einem Gefallenen, so wird um so deutlicher, wie sehr im Horizont der Kampfdarstellungen der Blick immer nur (im besten Fall) ‚nebenbei‘ auf den Gefallenen gelenkt werden konnte – im Zentrum standen hier immer die kämpfenden Krieger. Wollte man den Gefallenen stärker betonen, so bot sich hingegen als einfache und unmißver-

ständige Ikonographie die Darstellung der Leichenbergung an. Hier konnte sich die Aufmerksamkeit des Betrachters ungestört auf den toten Krieger konzentrieren (und natürlich auch auf den Hopliten, der seiner Verpflichtung gegenüber dem gefallenen Gefährten nachkommt). Es scheint, daß die Vasenmaler diese beiden Optionen entsprechend ihres verschiedenen Potentials klar getrennt eingesetzt haben: In den Bildern der Leichenbergung galt die Bewunderung dem großen, im Kampf gefallenen Krieger, in den Bildern des Kampfes hingegen dem sich im Kampf ruhmvoll bewährenden Krieger.

Der Gefallene hatte also im Horizont der Kampfdarstellungen letztlich immer die schlechteren Karten. Trotz seines leisen Aufstiegs blieb der Blick auf das Opfer weiterhin kein wesentlicher Motor für die Veränderungen in der Ikonographie der damaligen Kampfdarstellungen. Dennoch bleibt bemerkenswert, daß es in den Jahrzehnten um 550–530 zu einer veränderten Ikonographie des Gefallenen kam, die ihn nun ein wenig mehr als Anknüpfungspunkt für das Interesse des Betrachters bereitstellte. Hier bildete sich langsam ein Potential für einen größeren Auftritt. Und so wundert es auch nicht, daß die ikonographische Entwicklung der Hoplitenkämpfe im letzten Drittel des 6. Jh. auch genau hier weiter ansetzen sollte.

### **Der verspätete Auftritt des Opfers? Hoplitenkämpfe im Zeichen der Pathetisierung**

Wie wir bei den Fallstudien gesehen haben, führte die Zeit des späten 6. und frühen 5. Jh. zu einer deutlichen Umorientierung in der Ikonographie der Kampfdarstellungen. Am Ende stand die ‚Entdeckung‘ einer anders konditionierten Erzählweise von Gewalt, der fortan die Gewalt-Ikonographie des 5. Jh. verpflichtet sein sollte. Der Weg dorthin verlief freilich alles andere als geradlinig: Verschiedene Bewegungen und unterschiedliche Rhythmen in der Erschließung neuer ikonographischer Akzente ließen sich bei den drei Fallbeispielen beobachten. Das dabei offensichtlichste Phänomen, das wir zugleich als übergeordnete Tendenz dieser Phase bestimmen konnten, war die Pathetisierung der Kampfbilder.

Wie gestaltet sich die Situation nun konkret bei den Hoplitenkämpfen? Welche Änderungen, in welchem Ausmaß und in welchem chronologischen Rhythmus zeichnen sich ab – im Vergleich mit unseren Beobachtungen bei den drei Fallstudien? Beginnen wir bei dem Phänomen der Pathetisierung – als demjenigen Phänomen, das am stärksten den Blick auf das Opfer zu lenken vermag. Wie kaum anders zu erwarten, bestimmt es ebenso nachhaltig die Situation der Hopliten-

kämpfe im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. Bemerkenswert aber ist, daß die Strukturen der Pathetisierung eher denen bei den Kämpfen des Herakles gegen die Monsterhopliten entsprechen, während sich die anfängliche Zurückhaltung bei den Kämpfen der Helden vor Troia nun als Sonderweg innerhalb der Ikonographie hoplitischer Kämpfe offenbart.

Die Pathetisierung erfaßt beide Seiten der Gewaltdarstellung – die Gewalt-Auswirkung auf Seiten des Opfers sowie die Gewalt-Ausübung auf Seiten des siegreichen Angreifers. Dabei liegt jedoch, bedingt durch die grundsätzlichen Rahmenbedingungen im Funktionieren von Gewaltdarstellungen, der stärkere Akzent eindeutig auf der Ausgestaltung der Opfer-Ikonographie. Seit etwa 530/20 finden sich in den Hoplitenkämpfen die ersten Anzeichen einer pathetischeren Inszenierung des Opfers. Dabei sind es vor allem die Gefallenen, die zunächst in den Blick geraten. So begegnen uns nun erstmals Darstellungen, in denen die Gefallenen in der Drastik ihres Sterbens nahsichtig vor Augen geführt werden. Auf einer Bauchamphora des Lysippides-Malers im New Yorker Kunsthandel<sup>65</sup> (um 530/20, Abb. 100) erscheint der Gefallene ausgestreckt am Boden liegend, in der nun üblichen Ikonographie: das eine Bein angezogen, das andere weiter ausgestreckt, den einen Arm über den Kopf nach hinten geführt, den anderen eng am Körper angelegt. Neu jedoch ist, daß sein Körper über und über mit blutenden Wunden bedeckt ist. Und ebenso in neuer Form erscheint auch der Vorgang seines Sterbens



Abb. 100  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Bauch-  
amphora des Lysippides-  
Malers, New York, Kunst-  
handel, um 530–520

Abb. 101  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Hals-  
amphora der Leagros-  
Gruppe, Paris, Mus. du  
Louvre, um 520–500



expliziter erfaßt: Als Verweis auf seine Entkräftung ist sein Kopf leblos nach hinten gekippt und der Tod zeichnet die Mimik seines Gesichtes, mit dem geöffneten Mund und den bleckenden Zähnen sowie dem geschlossenen Augen. Es sind letztlich nur geringe Neuerungen in der Ikonographie des Gefallenen – wie etwa der Vergleich mit der Bauchamphora des Schaukel-Malers in Zürich (um 540/30, Abb. 99) deutlich macht; aber sie reichen aus, um nun in aufsehenerregender Weise den vorausgehenden Moment des Unterliegens und Sterbens nahsichtig zu vergegenwärtigen.

Die Darstellung des Lysippides-Malers stellt in ihrer Pointiertheit noch eine Ausnahme zu dieser Zeit dar. Doch ist sie letztlich nur die Vorhut eines langsamen Wandels, der sich der Ikonographie der Gefallenen bemächtigt. So finden sich von nun an immer wieder Bilder, auf denen die Toten am Boden pathetischer in Szene gesetzt werden: Auf einer Halsamphora der Leagros-Gruppe in Paris<sup>66</sup> (um 520–500, Abb. 101) erscheint der Gefallene in einer dramatisch-verrenkten Sturzlage, mit stark blutender Wunde an der Brust. Auf einer Bauchamphora aus dem Umkreis des Lysippides-Malers im Vatikan<sup>67</sup> (um 520–10, Abb. 102) hat der Maler zwar auf die blutende Wunde verzichtet, zeigt den Gefallenen dafür mit stark nach hinten gekipptem Kopf. Andere Vasenmaler suchen andere Wege, um auf den Zustand des Todes betonter zu verweisen: Auf einer Halsamphora in Brüssel<sup>68</sup> (um 520–500, Abb. 103) zeigt der Vasenmaler den gefallenen Hopliten nach vorne gestürzt, sich frontal dem Betrachter zuwendend, mit dem Gesicht en face – womit er aus





Abb. 102  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Bauch-  
amphora aus dem Um-  
kreis des Lysippides-  
Malers, Vatikan, Mus.  
Gregoriano Etrusco,  
um 520–510

der Ebene der bildimmanenten Interaktion herausbricht, an der er als Sterbender nicht mehr teilhat. Gerade umgekehrt setzt Psiax dieses Motiv auf seiner Schale in New York<sup>69</sup> (um 520/10, Abb. 104) ein. Er lässt den Sterbenden am rechten Rand sich mit dem Gesicht nach hinten in den Bildgrund drehen, womit er gleichfalls aus der Handlungsebene des Kampfes ausbricht. Einer sehr außergewöhnlichen Ikonographie bedient sich schließlich Epiktet auf einer Schale in Palermo<sup>70</sup> (um 510–490,



Abb. 103  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Hals-  
amphora, Brüssel, Mus.  
Royaux, um 520–500



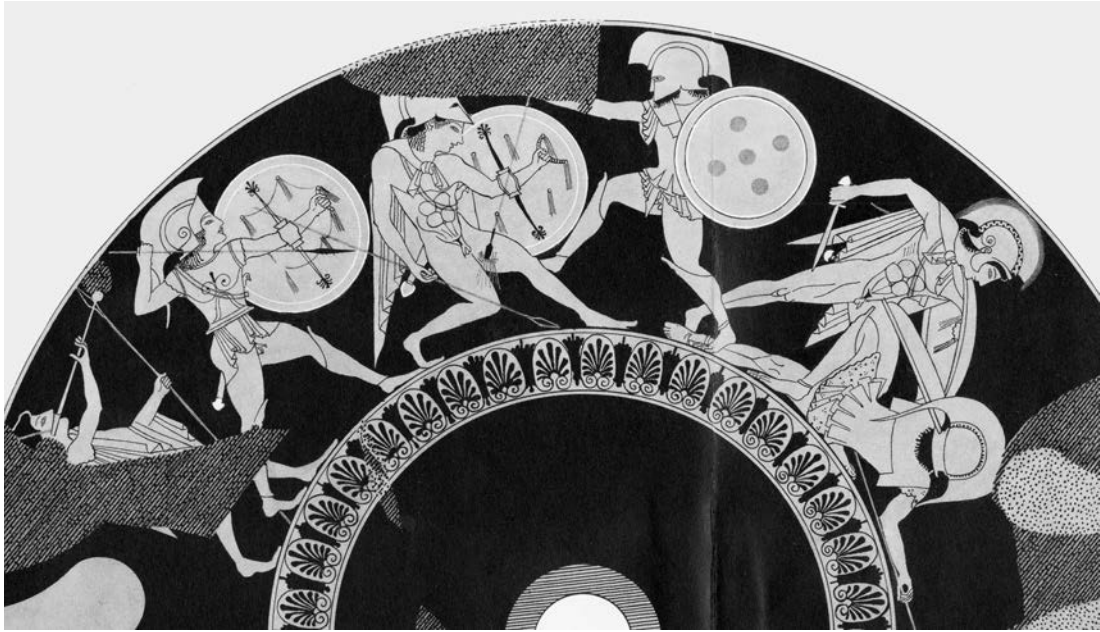


Abb. 104  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Psiax, New  
York, Metropolitan Mus.  
of Art, um 520–510

Abb. 105): Über dem niedergesunkenen Hopliten, auf dessen Sterben das gebrochene Auge sowie der geöffnete Mund verweisen, läßt er ein Eidolon schweben, in Anlehnung an die gleichzeitigen Szenen der Gefallenenbergung, bei denen derartige Flügelwesen über den toten Kriegern erscheinen<sup>71</sup>.

Auch wenn diesen Bildern ein größerer Teil weniger exzeptioneller Darstellungen von Gefallenen gegenübersteht, so ist doch das reine Faktum, daß das ikonographische Spektrum plötzlich eine solche Amplitude aufweist, ein Indiz dafür, daß das Sterben und der Tod nun von den Vasenmalern stärker ins Auge gefaßt werden. Das ist ein Phänomen, das wir auch in den Geryoneus-Bildern bei der Darstellung des sterbenden Eurytion gesehen haben<sup>72</sup>, und das sich ebenfalls im plötzlichen Ansteigen der Szenen von Gefallenenbergungen abzeichnet, die genau in dieser Zeit der letzten beiden Jahrzehnte des 6. und der ersten beiden des 5. Jh. eine kurze Phase extremer Beliebtheit finden<sup>73</sup>. Anders als bei den vorausgehenden Kampfdarstellungen wird das Sterben bzw. der Tod nicht mehr vorrangig als einfache Negierung des Kämpfens-Könnens formuliert, im Sinne des Gefallenen als Gegenbild zum kämpfenden Hopliten. Vielmehr tritt nun der Tote als Gegenbild zum lebenden Hopliten in den Vordergrund, indem auf das Ausmaß seiner Entkräftung, den Vorgang des Dahinscheidens, und natürlich auf den Grund für seinen Tod, die tödliche Verwundung im Kampf, explizit verwiesen wird. Der Tote wird somit über den Vorgang des Sterbens definiert, als Folge



Abb. 105  
Hoplitenkampf über Ge-  
fallenem. Attische Schale  
des Epiktet, Palermo,  
Mus. Archeologico Regio-  
nale, um 510–490

einer Gewaltausübung. Es ist letztlich eine stärkere Verankerung der Gefallenen-Ikonographie in der damals gleichzeitig neu ausgestalteten Ikonographie der sterbenden Unterliegenden, die das Neuartige dieser Bilder ausmacht. Und so kommt es schließlich konsequent dahin, daß im ausgehenden 6. Jh. der Tote im eigentlichen Sinne mehr und mehr verschwindet bzw. als Sterbender wiederaufersteht, wie wir dies genau genommen schon bei der Schale des Epiktet sehen: Der Gefallene ist kein Toter mehr wie auf der Amphora des Lysippides-Malers, sondern er ist ein Sterbender an der äußersten Grenze, gewissermaßen am Übergang zum Tod. Der Tod wird also vom Sterben überlagert, das definierende Distinktivum tritt nun endgültig an die Stelle des zu definierenden Phänomens. Doch beginnt hier eine Geschichte, auf die wir erst später zu sprechen kommen wollen.

Bleiben wir vorerst bei den Strukturen der Pathetisierung. Wie bei den Gefallenen ändert sich natürlich auch das Schicksal der Unterliegenden. Ihre Ohnmacht und ihr Sterben werden sukzessive nun immer drastischer formuliert. Dabei greifen die Vasenmaler verschiedene Möglichkeiten auf. Zunächst legen sie den Akzent mehr auf das Unterliegen an sich, die Ohnmacht, Wehrlosigkeit und Ausgeliefertheit: So erscheint auf dem Schulterfries einer Hydria aus dem Umkreis des Lysippides-Malers in Boston<sup>74</sup> (um 530–510, Abb. 106) auf der linken Seite ein fliehender Hoplit in dramatischem Sturz, seinen Schild hat er nach vorne geführt, um sich abzustützen, wodurch er sich schutzlos seinem Verfolger ausliefert, der mit der Lanze gegen ihn zielt. Zusätzlich wird seine hoffnungslose Situation dadurch unterstrichen, daß er in der erhobenen Rechten einen Stein gepackt hält, als die letzte verzweiflungsvoll geführte Waffe, die dem Hoplit nach Verlust seiner eigenen Waffen zur

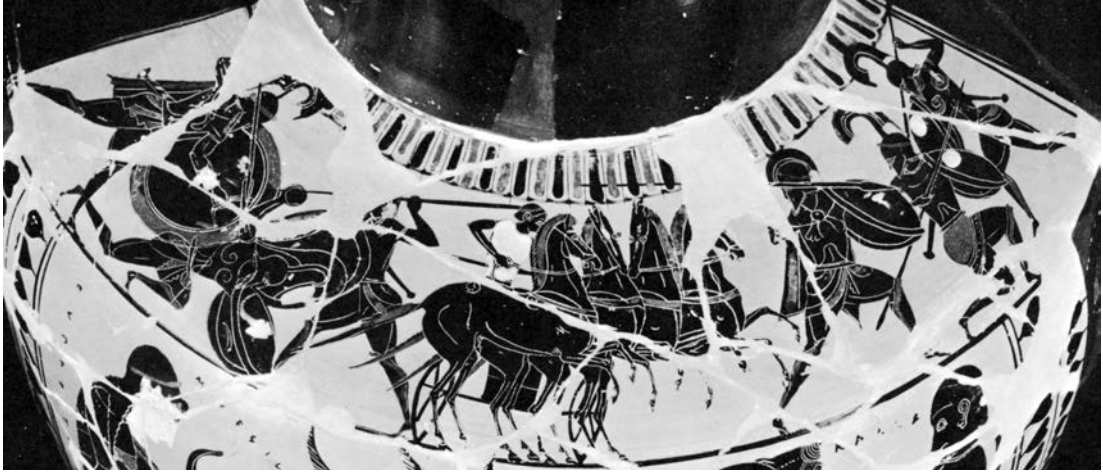


Abb. 106  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Hydria aus dem Umkreis  
des Lysippides-Malers,  
Boston, Mus. of Fine  
Arts, um 530–510

Gegenwehr noch bleibt. Auf anderen Vasenbildern, wie etwa einer Halsamphora in München<sup>75</sup> (um 510–500, Abb. 107), hält der Unterliegende Schild, zum Teil auch Lanze gegen seinen Verfolger noch gerichtet, aber sein Straucheln und Stürzen verweisen auch hier auf die hoffnungslose Situation des Hopliten. Die Posen des ohnmächtigen Unterliegenden können letztlich vielfältig ausfallen, immer wieder experimentieren die Vasenmaler mit neuen Optionen – wobei sie teils weite Panoramen der Ohnmacht und Ausgeliefertheit entwerfen, wie dies etwa eine Hydria in Leiden<sup>76</sup> (um 520–500, Abb. 108) mit mehrszeniger Schlachtdarstellung illustriert.

Hinweise auf Verwundung und Sterben bleiben im Horizont der schwarzfigurigen Bilder interessanterweise selten. Eine der wenigen Aus-

Abb. 107  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora des Malers  
von München 1512,  
München, Antikensmlg.,  
um 510–500







nahmen bildet eine Halsamphora der Gruppe von Würzburg 199 in Würzburg<sup>77</sup> (um 530–510, Abb. 109), auf der der unterliegende Hoplit mit blutender Wunde am Rücken wiedergegeben ist. Um so mehr werden hingegen die Angaben blutender Wunden und die Betonung entkräfteten Sterbens von den rotfigurigen Vasenmalern aufgegriffen. Die beiden Aspekte können einzeln akzentuiert erscheinen, wie eine Schale des Euergides-Malers in Toledo<sup>78</sup> (um 510–500, Abb. 110) und ein Becher des Epiktet in New York<sup>79</sup> (um 510–500, Abb. 111) illustrieren. Jedoch geht die Tendenz schnell dahin, beide Aspekte miteinander zu kombinieren, wie etwa eine Schale aus dem Kreis des Nikosthenes-Malers in Braunschweig und Berkeley<sup>80</sup> (um 510, Abb. 112) zeigt: Der zurück-

Abb. 108  
Hoplitenkämpfe. Attische Hydria der Leagros-Gruppe, Leiden, Rijksmus. van Oudheden, um 520–500

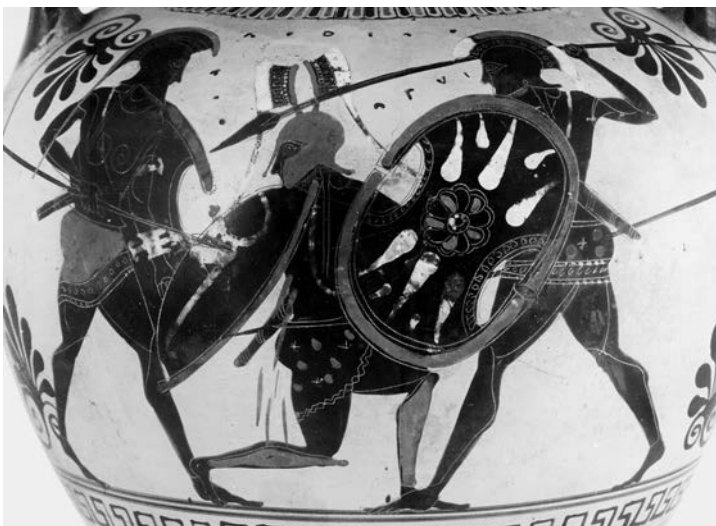


Abb. 109  
Hoplitenkampf. Attische Halsamphora der Gruppe von Würzburg 199, Würzburg, Martin von Wagner Mus., um 530–510

Abb. 110  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale des Euergides-  
Malers, Toledo, Mus. of  
Art, um 510–500



weichende und unterliegende Hoplit in der Mitte kippt nach vorne, das brechende Auge charakterisiert ihn als Sterbenden, während die blutende Wunde an seinem Rücken auf den Grund hierfür verweist. Ähnlich verzweiflungsvoll präsentiert sich das Schicksal eines sterbenden Hopliten im Innenbild einer Schale des Colmar-Malers in Heidelberg<sup>81</sup> (um 500, Abb. 113): Er kippt nach hinten, senkt kraftlos den Schwertarm, mit nach vorne sinkendem Kopf, gebrochenem Auge und heftig blutender Wunde am Oberschenkel.

Abb. 111 A und B  
Hoplitenkampf. Attischer  
Becher des Epiktet, New  
York, Shelby White and  
Leon Levy Collection,  
um 510–500

Während in der expliziten Darstellung der Gewalt-Auswirkung die schwarzfigurigen Vasenmaler eher zurückhaltend blieben, sind sie es im Fall der Gewalt-Ausübung keineswegs. Das Zustoßen der Waffen findet hier früher ins Repertoire der Hoplitenkämpfe als die Angabe blutender Wunden und entkräfteter sterbender Opfer. Dies steht im Zusammenhang





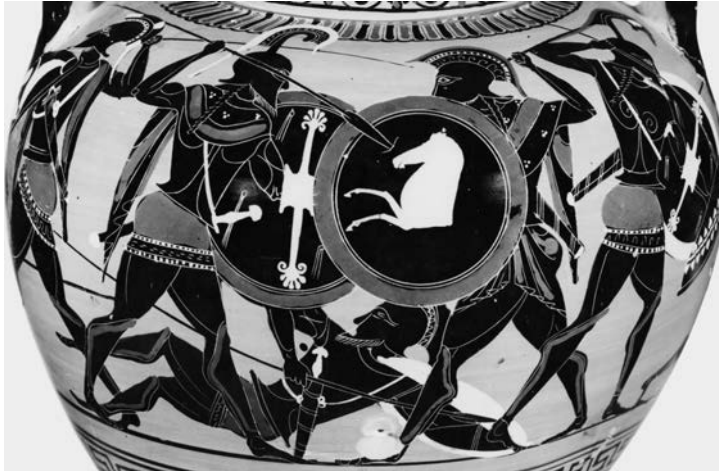
Abb. 112  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Kreises des  
Nikosthenes-Malers,  
Braunschweig, Herzog  
Anton Ulrich Mus., und  
Berkeley, Phoebe Apper-  
son Hearst Mus. of  
Anthropology, um 510



Abb. 113  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale des Colmar-  
Malers, Heidelberg, Uni-  
versität, Antikenmus. des  
Instituts für Klassische  
Archäologie, um 500



Abb. 114  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora in der Art  
des Lysippides-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 530–520



mit einem grundsätzlicheren Interesse in dieser Zeit, dem wir schon bei unserer Betrachtung der troianischen Kämpfe begegneten: nämlich die gefährliche Schärfe und entsetzliche Stoßkraft der Waffen durch das Motiv des Zu- bzw. Hineinstoßens zu veranschaulichen – wie dies eine Amphora in der Art des Lysippides-Malers in München<sup>82</sup> (um 530/20, Abb. 114) illustriert. So wie die Lanzenspitzen hier in die Schilde der Krieger stoßen, so können sie sich nun auch in die Körper der Unterliegenden bohren: Auf einer Halsamphora des Antimenos-Malers in Los Angeles<sup>83</sup> (um 530–510, Abb. 115) stößt der Angreifer seinem Opfer die Lanze in den Rücken; auf einer Hydria in der Art des Vasenmalers in Oxford<sup>84</sup> (um 520, Abb. 116) rammt ein Krieger seine Lanze von oben

Abb. 115  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora des Anti-  
menos-Malers, Los Ange-  
les, County Mus., 530–510





in den Leichnam seines am Boden liegenden Gegners; ähnlich scheint auch ein Hoplit mit seinem sterbenden Gegner auf einer Lekythos der Leagros-Gruppe in Athen<sup>85</sup> (um 520–500, Abb. 117) zu verfahren. Die Zurückhaltung in der expliziten Darstellung blutender Wunden und dramatisch sterbender Hoplitens rührt ganz offensichtlich nicht aus einer Zurückhaltung gegenüber der Veranschaulichung des Tötens. Die gleichzeitigen rotfigurigen Vasenmaler stehen solchen expliziten Schilderungen kriegertischer Gewaltausübung nicht nach, allerdings kombinieren sie die beiden Seiten der expliziten Gewalt, Töten und Sterben, von Anfang an häufiger: So zeigt etwa Psiak auf seiner Schale in New York (um 520/10; Abb. 104), wie ein siegreicher Angreifer seinem Gegner die Lanze in den Oberschenkel stößt, Blut fließt aus der Wunde, und der unterliegende Hoplit bricht sterbend zusammen. Noch drastischer gestaltet der Epidromos-Maler im Innenbild seiner Schale in London<sup>86</sup> (um 510–500, Abb. 118) eine derartige Kampfszene. Den Sieger läßt er sein Schwert von oben in den Körper des unter ihm zusammenbrechenden Hoplitens

Abb. 116  
Hoplitenkämpfe. Attische Hydria in der Art des Antimenes-Malers, Oxford, Ashmolean Mus., um 520



Abb. 117  
Hoplitenkampf. Attische Lekythos der Leagros-Gruppe, Athen, Agora Mus., um 520–500

Abb. 118  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale des Epidromos-  
Malers, London, British  
Mus., um 510–500



Abb. 119  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Bonner  
Malers, London, Kunst-  
handel, um 510–500



stoßen, Blut schießt aus der Wunde, während das en face wiedergegebene Antlitz des Unterliegenden mit den brechenden Augen und gebleckten Zähnen nahsichtig den Moment des Sterbens festhält. Mehr und mehr avanciert das Töten des Gegners zum normalen Habitus kämpfender Hopliten. Wobei die Motive schnell an Aggressivität gewinnen, wie eine Schale des Bonner Malers im Londoner Kunsthandel<sup>87</sup> (um 510–500, Abb. 119) zeigt; das Motiv des siegreichen Angreifers, der





seine Lanze von oben in den Körper seines hoffnungslos zu Boden gestürzten Gegners stößt, erfreut sich gerade in dieser Zeit größerer Beliebtheit.

Alles in allem: Nach einer beginnenden Stufe des Experimentierens ab 530 verdichtet sich ab 510/500 die pathetisierende Ikonographie der kriegerischen Gewalt schnell, dramatisches Unterliegen und Sterben einerseits, aggressives Töten andererseits, häufig beides miteinander kombiniert, bestimmen nun immer mehr das Repertoire der Kampfdarstellungen. Zwei Schalen aus den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. mögen

Abb. 120  
Hoplitenkampf. Attische Schale des Douris, New York, Privatbesitz, um 490–480

Abb. 121  
Hoplitenkämpfe. Attische Schale des Triptolemos-Malers, München, Privatbesitz, um 480–470



stellvertretend die weitere Entwicklung veranschaulichen: eine Schale des *Douris* im New Yorker Privatbesitz<sup>88</sup> (um 490/80, Abb. 120) und eine des *Triptolemos*-Malers im Münchner Privatbesitz<sup>89</sup> (um 480/70, Abb. 121). Die verhaltene Ikonographie kriegerischer Gewalt, wie sie uns in den Jahrzehnten um 550–530 begegnet war, haben all diese Vasenmaler weit hinter sich gelassen: Kampf ist nun vornehmlich zu einer Angelegenheit des Tötens und Sterbens geworden.

Diese zunehmende Pathetisierung verschafft den Opfern einen neuen Auftritt; sind sie es doch, die als primäre Träger der neuen pathetischen Formen ins Zentrum rücken. Ihr Schicksal, ihr Unterliegen und Sterben, werden mehr und mehr in drastischer Nahsicht beschrieben. Die Aufmerksamkeit der Vasenmaler gilt somit nun verstärkt ihnen, hier experimentieren sie mit immer wieder neuen und aufsehenerregenden Formen und erschließen so eine unglaubliche Weite im Spektrum der Opfer-Ikonographie. Jedoch: Wandelte sich auch das inhaltliche Interesse? Verschob sich auch der Blick des Betrachters, der bis dahin mehr auf die starken, siegreichen und ruhmvollen Hopliten orientiert war, hinüber zu den unterliegenden und sterbenden Hopliten? Wir waren dieser Frage schon bei den Bildern der Helden vor Troia begegnet – hatten sie dort aber auf den Moment einer umfangreicheren Sichtung der Kampfdarstellungen aufschieben müssen. Ohne daß wir schon an diesem Punkt angelangt sind, der eine endgültige Prüfung erlaubt: Welche Indizien geben nun die Hoplitenkämpfe für diese Frage nach der Opferperspektive?

Es erweist sich für diese Frage als aufschlußreich, die Tendenzen der Pathetisierung in ihrem weiteren ikonographischen Kontext zu beleuchten. Denn sie sind nicht die einzige weitreichende Veränderung, die sich damals vollzieht. Auch im Horizont der thematischen Konzeption der Kampfszenen kommt es gleichzeitig zu größeren Bewegungen, welche im Zusammenhang mit der zunehmenden Pathetisierung stehen. Wir hatten bei den Fallstudien gesehen, daß um die Wende vom 6. zum 5. Jh. die Szenen offener Kämpfe plötzlich ausfallen. Die Hoplitenkämpfe lassen nun erkennen, daß dieser Ausfall ein Phänomen innerhalb einer größeren und grundsätzlicheren Umwälzung in der Konzeption der Kampf-Ikonographie darstellt. Diese Umwälzung zeichnet sich an verschiedenen quantitativen Verschiebungen im thematischen Spektrum klar ab.

Vergegenwärtigen wir uns dazu wieder ein paar Zahlenverhältnisse: Im Zeitraum von ca. 530–500, d.h. noch *vor* dem Wegfall der offenen Kämpfe, erscheint das Verhältnis zwischen offenen und entschiedenen Kämpfen neu ausgerichtet. Erstmals dominieren die entschiedenen Kämpfe deutlich, mit fast doppelter Anzahl im Szenenbestand, über die





offenen Kämpfe (64% zu 36%<sup>90</sup> – gegenüber noch 46% zu 54% in den Jahrzehnten von 550–530). Aber auch die einzelnen Positionen im Spektrum werden neu gewichtet: Die bei weitem beliebteste Szene ist nun der entschiedene Kampf mit dem fliehenden Gegner (43%), es folgen nahezu gleichrangig der offene Kampf über einem Gefallenen (26%) und der entschiedene Kampf mit dem ruhmvoll sterbenden Gegner (21%), während der offene Kampf ohne Gefallenen merklich zurückgeht (10%)<sup>91</sup>. Die Verschiebung ist offensichtlich: Die Darstellung der entschiedenen Kämpfe mit dem fliehenden Hopliten tritt nun im Repertoire der Hoplitenkämpfe massiv in den Vordergrund, überrundet die bis dahin immer leicht dominierenden Bilder offener Kämpfe. Entsprechend finden sich nun auch in einer bis dahin ungewohnten Dichte immer wieder Bilder, die ausschließlich Szenen mit fliehenden Gegnern zeigen (Abb. 122<sup>92</sup>).

Eine zweite Verschiebung fällt auf: Die Szenen komplexerer Schilderung nehmen weiterhin deutlich zu – hierin setzt sich die Tendenz fort, die wir schon in den Jahrzehnten von 550–530 beobachten konnten. So erscheinen innerhalb der offenen Kämpfe nun mehrheitlich Szenen über dem Gefallenen (71%, gegenüber 29% Kampfszenen ohne Gefallenen<sup>93</sup>; 550–530: noch 53% zu 47%). Und unter den offenen Kämpfen ohne Gefallenen tritt dafür bei einem Drittel nun die Figur des dazwischentretenden und erregt gestikulierenden ‚Schiedsrichters‘ auf<sup>94</sup> (Abb. 123<sup>95</sup>): Ganz offensichtlich genügt die Szene des schlichten Kampfes zwischen

Abb. 122  
Hoplitenkämpfe. Attische Schale aus dem Kreis des Nikosthenes-Malers, Paris, Mus. du Louvre, um 550–530

Abb. 123  
Hoplitenkampf mit  
'Schiedsrichter'. Attische  
Halsamphora des Anti-  
menes-Malers, Würzburg,  
Martin von Wagner Mus.,  
um 550–530



zwei starken Hopliten immer weniger, sondern muß entweder durch die kommentierende Figur des Gefallenen oder aber die des ‚Schiedsrichters‘ erweitert werden. Aber auch bei den Szenen entschiedener Kämpfe nimmt die kommentierende Erweiterung nochmals zu: fast die Hälfte der Bilder zeigen nun das Motiv des helfenden und bedrohenden Gefährten hinter dem Unterliegenden (43% aller Szenen entschiedener Kämpfe<sup>96</sup>). Das heißt: das Interesse an einem komplexer geführten Diskurs über die verschiedenen Seiten hoplitischer Qualitäten und Dimensionen kriegerischer Gewalt nimmt zum Ende des 6. Jh. weiterhin deutlich zu.

Fassen wir zusammen: Eine auffallende Ausrichtung hin zu Szenen polarisierter Konstellationen zwischen starken Siegern und schwachen Opfern, dazu ein vorrangiges Interesse am unterliegenden Hopliten als ruhmlos kämpfendem Gegner, der den Auftritt des siegreichen Hopliten in seiner kraftvollen Stärke und seinem ruhmvollen Ansehen um so markanter zu formulieren erlaubt, sowie schließlich eine nochmals gesteigerte Orientierung hin auf einen komplexeren Diskurs über die verschiedenen hoplitischen Qualitäten – all dies charakterisiert also die Situation der Hoplitenkämpfe in den letzten drei Jahrzehnten des 6. Jh. Und setzt sie zugleich deutlich von der Situation der vorausgehenden Bilder ab.

Hinzu kommt noch eine letzte Neuerung. Sie zeichnet sich vorerst nur ansatzweise ab, doch liegt hier der Anfang für eine weitere Entwicklung, die dann die Situation des frühen 5. Jh. nachhaltig prägen wird: Auch wenn die Szenen entschiedener Kämpfe mit dem fliehenden Gegner eindeutig dominieren – im Vergleich zu den früheren Bildern nehmen die Szenen mit dem ruhmvoll sterbenden Gegner nun prozentual leicht zu.

Während sie zuvor lediglich ein Viertel im Gesamtbestand der Szenen entschiedener Kämpfe ausmachen, steigt ihr Anteil nun auf ein Drittel<sup>97</sup>. Was hier passiert, ist evident. Wurde bisher lange Zeit die Vielseitigkeit des Diskurses durch eine mehr oder minder ausgewogene Gegenüberstellung von offenen und entschiedenen Kampfszenen vermittelt, die die verschiedenen Seiten in der Erfahrung des Kampfes formulieren konnten, so zwingt das langsam wachsende Desinteresse an den offenen Kampfszenen zu einer neuen Ausrichtung: Der Diskurs um die hoplitischen Qualitäten muß in seiner ganzen Breite mehr und mehr im neu favorisierten Horizont der entschiedenen Kämpfe artikuliert werden, hier müssen nun die verschiedenen Positionen zwischen ruhmvoll-tapferem und kraftvoll-siegreichem Kämpfen anschaulich umschrieben werden.

An dieser Stelle setzt dann die Entwicklung ab der Wende vom 6. zum 5. Jh. ein. Sie erweist sich eindeutig als Fortsetzung der zuvor ab 530 eingeleiteten Tendenzen, lediglich mit dem Unterschied, daß erst jetzt die einschneidenden Veränderungen in all ihrer Konsequenz erkennbar werden (weshalb auch in der Forschungsdiskussion häufig die eigentliche Zäsur in der Kampf-Ikonographie erst um die Jahrhundertwende angesiedelt wird<sup>98</sup>). Wie schon bei den Fallstudien beobachtet, fallen nun die Darstellungen offener Kämpfe, mit und ohne Gefallenem, schnell und endgültig aus – und der Diskurs um die kriegerische Gewalt konzentriert sich auf das Feld der entschiedenen Kämpfe<sup>99</sup>.

Das breite thematische Spektrum, das die Hoplitenkämpfe während des 6. Jh. einigermaßen ausgewogen erschlossen hatten, erfährt ab der Wende vom 6. zum 5. Jh. eine einseitige Konzentration. Fast alle Kampfszenen zeigen entschiedene Kämpfe (92%, gegenüber 8% Szenen offener Kämpfe<sup>100</sup>). Interessant ist aber noch eine andere, weniger bekannte Verschiebung. Innerhalb der entschiedenen Kämpfe dreht sich nun erstmals das Verhältnis zwischen den Szenen mit dem fliehenden Gegner und denen mit dem ruhmvoll sterbenden Gegner um, letztere dominieren jetzt sogar leicht (43% zu 57%, gegenüber zuvor 67% zu 33%<sup>101</sup>). Bedenken wir, wie sehr bislang in den Hoplitenkämpfen des 6. Jh. die Idee vom fliehenden Gegner die Ikonographie der entschiedenen Kämpfe bestimmt hatte, so zeigt sich hier nun eine kleine ‚Revolution‘ in der Darstellung der unterliegenden Hopliten.

Man mag diese zunehmende Hinwendung zur Vorstellung des ruhmvoll sterbenden Hopliten – betrachtet man sie als isoliertes Phänomen – als ein Anzeichen für eine Aufwertung des Opfers deuten, als ein Indiz für ein gesteigertes Interesse an der anderen Seite der kriegerischen Gewalt, dem Unterliegen und Sterben. Doch gerade hier zeigt sich, wie wichtig es ist, die Phänomene im Kontext der gesamten Veränderungen zu beleuchten. Denn vor dem Hintergrund der gesamten Bewegung, die sich

im ausgehenden 6. Jh. im thematischen Spektrum abzuzeichnen beginnt, erklärt sich der Aufstieg der ruhmvoll sterbenden Hopliten entsprechend anders: als logische Konsequenz der zunehmenden Konzentration auf die Bilder polarisierter Kampfszenen. Das wachsende Interesse an den entschiedenen Kämpfen ließ, wie gesehen, die komplementäre Seite der offenen Kämpfe wegbrechen. Damit ging aber zugleich auch ein Feld verloren, das bisher dazu gedient hatte, die Vorstellungen vom tapferen und ruhmvollen Kampf jenseits der primären Manifestation von siegreicher Stärke zu formulieren: Nur im Aufeinanderprallen mit einem gleichfalls kraftvoll und entschlossen angreifenden Hopliten – als Versinnbildlichung der Bedrohlichkeit des Kampfes – ließ sich heldenhafte Tapferkeit formulieren. Der Ausfall dieser Ikonographie bescherte somit dem ruhmvoll sterbenden Hopliten seinen späten Aufstieg – bzw. umgekehrt: Der bisher auf dem ruhmvoll angreifenden Gegner gelegene Akzent wurde hinüber zum ruhmvoll sterbenden Hopliten verschoben. Hier ging es ebenfalls um einen Kampf, in dem wie in den offenen Kämpfen zwei tapfere und kraftvolle Krieger gegeneinander antraten, lediglich mit dem Unterschied, daß nun schon, gewissermaßen als Fortsetzung der offenen Kämpfe, die Entscheidung gefallen ist. Letztlich ist es also nur eine Verschiebung in den Akzenten, die beide Kampfszenen unterscheidet: Die Situation der Entscheidung, die bisher in den offenen Kämpfen durch die Figur des Gefallenen ins Spiel gebracht wurde, wird nun expliziter formuliert, indem sie auf die Ikonographie des zweiten Angreifers projiziert wird.

Betrachten wir unter dieser Perspektive das Verhältnis zwischen den offenen Kämpfen und den entschiedenen Kämpfen mit ruhmvoll kämpfendem Unterlegenen, so erklärt sich auch rückblickend, warum diese Version der entschiedenen Kämpfe zuvor im 6. Jh. nie ein solch starkes Gewicht finden konnte, solange die offenen Kämpfe als Option bestanden. Damals wurde der Diskurs um die verschiedenen hoplitischen Qualitäten vor allem aus der Gegenüberstellung von offenen Kämpfen und entschiedenen Kämpfen mit fliehendem Gegner heraus entwickelt. Die entschiedenen Kämpfe mit ruhmvoll sterbendem Gegner boten hier lediglich eine Vermischung beider Konzepte, die man offensichtlich weniger suchte. Nun aber verschob sich der Grundtenor in den Kampfdarstellungen, die Manifestation von siegreicher Stärke und beeindruckender Kraft wurde dominant und stellte den Diskurs unter neue Vorzeichen. Und so wurde es jetzt die Gegenüberstellung im Horizont der entschiedenen Kämpfe, zwischen den Bildern des ruhmvoll kämpfenden und denen des fliehenden Gegners, aus der heraus die verschiedenen hoplitischen Qualitäten veranschaulicht wurden.

Wieder stehen wir vor einer inzwischen bekannten Beobachtung: Der Aufstieg des ruhmvoll sterbenden Hopliten im Repertoire der neuen

Kampfdarstellungen seit der Wende vom 6. zum 5. Jh., wie überhaupt das insgesamt zunehmende Auftreten unterliegender Hopliten auf der Bühne der Hoplitenkämpfe, scheinen wieder nicht vorrangig aus einem gewandelten Interesse am Opfer zu rühren. Vielmehr erweisen sie sich als Folgeerscheinungen einer grundsätzlichen Verschiebung im Diskurs über die hoplitischen Qualitäten, die in ihrer bildgetragenen Veranschaulichung letztlich aber immer mehr auf den stärkeren und siegreichen Hopliten konzentriert bleiben. Es ist also letztlich der alte Diskurs um ruhmvolles Kämpfen und kraftvolles Siegen, der in den neuen Bildern der Hoplitenkämpfe weiter getragen wird – und in dem das unterliegende Opfer weiterhin vorrangig der Charakterisierung des siegreichen Hopliten dient.

Wir waren von der Frage ausgegangen, wie die zunehmende Pathetisierung der unterliegenden Hopliten zu bewerten ist, die sich im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. abzeichnet. Und vor allem ob sich hieraus Indizien für ein gewandeltes Interesse am unterliegenden und sterbenden Opfer gewinnen lassen. Nach unserer Betrachtung der gleichzeitigen Bewegungen im thematischen Spektrum der Hoplitenkämpfe scheint dies eher fraglich. Ein wachsendes Interesse am Opfer war zumindest dort als treibende Kraft für die ikonographischen Veränderungen nicht nachzuweisen – vielmehr erweist sich das Opfer wiederum nur als Spielball im Diskurs um den zum Vorbild stilisierten siegreichen Hopliten. Unter diesen Vorzeichen erscheint nun auch das Phänomen der zunehmenden Pathetisierung in einem anderen Licht.

Zwei Aspekte erscheinen mir vor allem bedenkenswert. Zum einen ist es gerade die Zeit der letzten drei Jahrzehnte des 6. Jh., als sich die Kampfdarstellungen vehement auf die entschiedenen Szenen mit dem fliehenden Gegner konzentrieren, in der nun auch die Tendenz der Pathetisierung aufkommt. Und es sind wiederum auch gerade die frühen rotfigurigen Vasenmaler, die besonders intensiv das Motiv des fliehenden Gegners wählen, welche zugleich das Potential der pathetischen Formen verstärkt aufgreifen. Es scheint naheliegend, beide Tendenzen in einem engeren kausalen Zusammenhang zu sehen. Der Konnex ist dabei freilich evident – bilden beide Tendenzen doch hilfreiche Strategien in der Inszenierung des Siegers: Die Bildversion mit dem fliehenden Gegner dient dazu, eine eindrucksvolle Folie für den aufsehenerregenden Auftritt des kraftvoll angreifenden Hopliten bereitzustellen, die Pathetisierung hingegen, die Ohnmacht des unterliegenden Gegners und damit die überlegene Stärke des siegreichen Angreifers sinnfällig zu machen.

Zum anderen fällt auf, daß bei der Pathetisierung der Kampfszenen letztlich wenig zwischen den beiden Typen von unterliegenden Hopliten unterschieden wird. Die pathetischen Formen finden mehr oder we-



Abb. 124  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Euegides-Ma-  
lers, Basel, Kunsthandel,  
um 510–500



niger gleichermaßen Anwendung, sowohl bei den ruhmvoll sterbenden Hopliten als auch bei den ruhmlos fliehenden Gegnern. So wird das Motiv des aggressiven Tötens, bei dem der Angreifer seine Lanze von oben in den Körper seines ohnmächtig ausgelieferten Gegners stößt, für beide Opfertypen gleichermaßen verwendet (vgl. Abb. 119 und 124<sup>102</sup>). Ebenso undifferenziert werden die Formen dramatischen Sterbens eingesetzt (vgl. Abb. 113 und 125<sup>103</sup>). Ja, selbst krasse Formen aggressiver Gewalt werden ungeachtet der Spielarten des Unterliegens gewählt. So zeigt etwa Onesimos auf den Außenseiten seiner Schale in Boston<sup>104</sup> (um 500–490/80, Abb. 126) drastische Szenen: Auf der einen Seite stößt der Angreifer seinem nach hinten kippenden Gegner die Lanze in die Genitalien, auf der gegenüberliegenden Seite verfolgt ein Hoplit seinen fliehenden Gegner, der verzweiflungsvoll nach vorne zu Boden gestürzt und seinem Verfolger ohnmächtig ausgeliefert ist – die blutende Wunde an der Flanke antizipiert den bevorstehenden tödlichen Stoß in den Rücken und damit den ruhmlosen Tod des Hopliten. In ähnlicher Drastik reizt etwa auch der Erzgießerei-Maler das Schicksal der verschiedenartig unterliegenden Hopliten aus, wie zwei Schalenbilder in Philadelphia und in Riehen<sup>105</sup> (um 490/80, Abb. 127–128) zeigen. All diese Bilder weisen in dieselbe Richtung: Die Spielarten der Pathetisierung scheinen ohne erkennbare, inhaltlich bedingte Differenz für beide Formen des Unterliegens gleichermaßen gewählt zu werden, für das ruhmvolle wie für das ruhmlose Sterben. Das bedeutet aber auch, daß mittels der pathetischen Formen offensichtlich nicht versucht wird, die Aufmerksamkeit des Betrachters unterschiedlich auf die beiden Typen unterliegender Hopliten zu lenken. Weder durch eine Intensivierung von Pathos, noch durch eine Reduktion wird der ruhmvoll sterbende Hoplit, der als Anknüpfungspunkt für eine größere anteilnehmende Aufmerksamkeit seitens des Betrachters theoretisch bereitsteht, in diesen Bildern besonders hervor-



Abb. 125  
Hoplitenkampf. Attischer  
Stamnos des Kleophrades-  
Malers, Vatikan, Mus.  
Gregoriano Etrusco,  
um 500–480

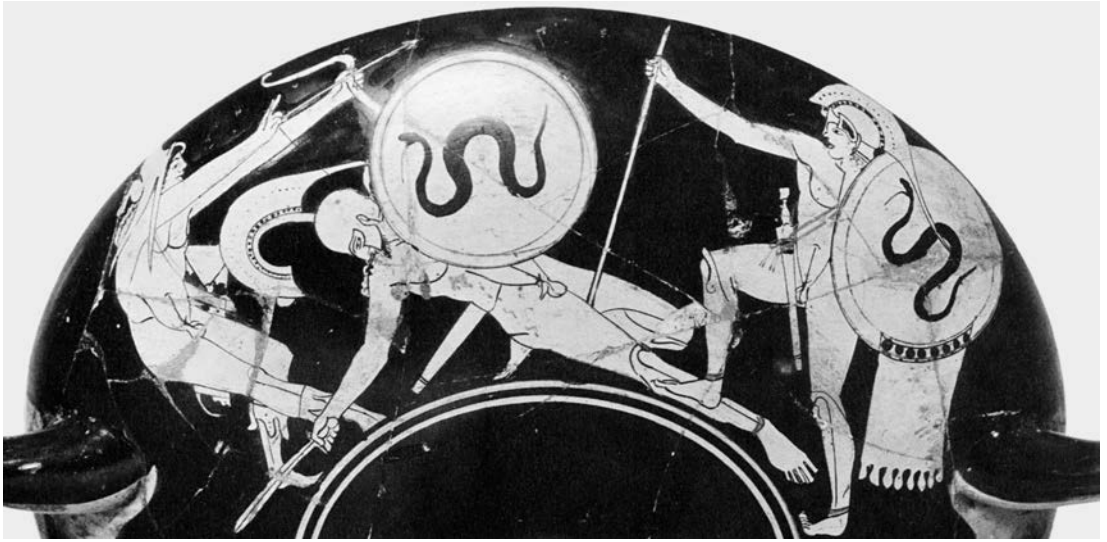
gehoben. Die Konsequenz ist klar: Die Pathetisierung der Kampf-Ikonographie scheint nicht aus einem gesteigerten Interesse an einer stärker akzentuierten und differenzierten Perspektive auf das Opfer motiviert gewesen zu sein. Ihre Gründe müssen anderswo liegen, jenseits der Situation der Opfer. Fast schon erwartungsgemäß landen wir wieder wie so oft beim Sieger.

Die Leistung der neuen pathetisierten Ikonographie bestand darin, dem Betrachter in einer emotional stärker berührenden und aufsehen-erregenden Weise ‚Kampfgeschehen‘ vor Augen zu führen, indem sie die aggressiven und gewalttätigen Seiten des Kampfes expliziter veranschaulichte. Kampf bedeutet dabei Töten und Sterben – bzw., um eine andere Wahrnehmung zu wählen, die dem agonalen Denken unseres griechischen Betrachters wohl näher kam, Stärker-Sein und Schwächer-Sein. Indem nun der Kampf emotional mitreißender beschrieben wurde, vermochten also diese Bilder um so eindrucksvoller das Stärker-Sein in Szene zu setzen. All unsere Beobachtungen, die Verschiebungen im thematischen Spektrum sowie die indifferente Anwendung der pathetischen Ikonographie, machen in ihrer Summe evident: Es dreht sich in diesen Bildern vorrangig und immer wieder um die Darstellung des stärkeren und siegreichen Hopliten – nicht, weil nur der Sieger interessiert, sondern weil er letztlich *mehr* interessiert, nämlich als diejenige Figur, der aufgrund ihrer überragenden Stärke das größere Ansehen zusteht und die deshalb die größere Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Als der Stärkere kann er aber nur aus dem Kontrast mit einem Schwächeren definiert werden. Und je schwächer jener erscheint,



Abb. 126 A und B  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale des Onesimos,  
Boston, Mus. of Fine  
Arts, um 500–480

um so überragender wirkt seine Stärke. Das Interesse am Stärker-Sein zwingt also, je nach Ausmaß, das Schwächer-Sein in Relation dazu zu explizieren. Alles in allem erweist sich somit die Pathetisierung der Kampf-Ikonographie, parallel zu der zunehmenden Ausrichtung auf die Szenen entschiedener Kämpfe, als Phänomen desselben Interesses: den Aspekt der Stärke und überragenden Kraft wieder betonter als hoplitische Qualität in den Vordergrund zu stellen – und sie in ihrer



Manifestation, dem Siegen und Töten, eindrucksvoll vor Augen zu führen.

An dieser Stelle ist es grundlegend, sich die spezifische Bedeutung dieser Konzentration auf den ‚siegreichen Hopliten‘ klar zu machen. Das Ziel der Kampfdarstellungen ist es nicht, *den* siegreichen Hopliten zu feiern – wie uns dies aus der Gewohnheit unseres kulturell determinierten Umgangs mit Kampfdarstellungen und Siegerdefinitionen nahe-

Abb. 127 und 128  
Hoplitenkampf. Attische  
Schalen des Erzgießerei-  
Malers, Philadelphia,  
University, um 490–480,  
und Riehen, Gsell,  
um 490–480



liegend erscheinen mag. Vielmehr dienen die griechischen Bilder dazu, ein zu bewunderndes Ideal des angesehenen Hopliten zu formulieren. Dieses Ideal definiert sich über das Mehr an Stärke. Und dieses Mehr an Stärke kann wiederum im Bild nur im Motiv des Siegers formuliert werden. Das heißt: Es geht in den Bildern nicht um den siegreichen Krieger, weil er der Sieger ist, sondern weil über seine Figur das Ideal des angesehenen und bewunderten Hopliten am eindrucklichsten vermittelt werden kann. Das mag sich nach einer abstrakten Spitzfindigkeit anhören, doch scheint mir hier ein wesentlicher Punkt für das Verständnis der Kampf-Ikonographie zu liegen (und auch für das Vermeiden von Mißverständnissen gegenüber der hier favorisierten Interpretation). Wollen die griechischen Bilder ein Ideal des bewundernswerten Kriegers formulieren, müssen sie diesen in Relation zu seinem schwächeren Gegner setzen, kurzum: ihn in der siegreichen Überwindung eines Schwächeren zeigen. Doch ist dieses Kräfteverhältnis zwischen den beiden Kontrahenten immer nur in dieser relativen Definition zu verstehen. Angreifer und Unterliegender geraten somit nicht in ein derart polarisiertes Verhältnis, wie es in unserem Verständnishorizont selbstverständlichen Ausdruck im Gegensatz von ‚Sieger‘ und ‚Verlierer‘ findet. Vielmehr bleiben beide Kontrahenten immer in ihrem relativen Verhältnis als ‚Stärkerer‘ und ‚Schwächerer‘ begriffen. Diese Sicht eröffnet nun für die Ikonographie der kriegerischen Gewalt ein anderes, flexibleres Potential: Man konnte hier das Unterliegen und Sterben des schwächeren Hopliten auch in drastischen Farben ausmalen, ohne daß damit automatisch der Unterliegende negativ bewertet oder aber der Sieger problematisiert würde – eben weil Töten und Sterben nicht aus einer *polarisierend-wertenden* Perspektive, sondern aus einer *relativ-beschreibenden* Perspektive wahrgenommen wurden.

Versuchen wir, die Situation der Kampfdarstellungen im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. in ihren grundsätzlichen ikonographischen Strukturen zu charakterisieren, so erweist sich die Figur des stärkeren Kriegers in jeglicher Hinsicht als der bestimmende Motor für alle Verschiebungen im ikonographischen Profil dieser Bilder. Auch wenn auf den ersten Blick die vorrangige Veränderung im Nachvornetreten der Opfer lag, so hatten auch sie die stärkere Betonung ihres Schicksals letztlich nur ihm, dem Sieger, zu verdanken. Der Befund ist somit klar: Grundsätzlich funktionieren die Kampfdarstellungen des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. gleichermaßen über ihre primäre Konzentration auf den stärkeren, siegreichen Hopliten, wie wir dies schon bei den vorausgehenden Bildern des 6. Jh. beobachtet hatten.

So dominant jedoch der Blick auf den Sieger auch war, unterhalb dieser Grundstrukturen kam es doch nun, ganz am Rande, zu einer vor-





sichtigen neuen Hinwendung zum Opfer – einer Hinwendung, die von einem vorrangigen Interesse am Opfer initiiert ist. Hier stoßen wir mit unserer Frage nach der Opferperspektive erstmals auf einen positiven Befund. Und dieser scheint symptomatisch für die aufgeheizte Situation, in der damals über Kampf, Töten und Sterben innerhalb der Bilderwelt reflektiert wurde.

Es sind nur wenige Bilder, die den Blick auf den unterliegenden Hopliten konzentrieren. Eine außergewöhnliche Darstellung findet sich auf einer Augen-Schale des Psiax bzw. der Gruppe von Leipzig T3599 in Cleveland<sup>106</sup> (um 520/10, Abb. 129). Auf der einen Außenseite erscheint, zwischen den beiden Augen eingespannt, ein mit dem Knie zu Boden gestürzter Krieger, der sich frontal dem Betrachter zuwendet. Seinen Schild hält er vom Körper weg zur Seite geführt, während die gesenkte Rechte die aufgestellte Lanze noch umfaßt – Kraft zur überzeugenden Gegenwehr geht von diesem Hopliten nicht mehr aus. Vor allem aber sind es sein en face wiedergegebenes Antlitz und sein zur Seite kippen-der Kopf, die auf das entkräftete Sterben des Kriegers verweisen. Auffällig ist – im Vergleich zu den bisher betrachteten Kampfdarstellungen – die isolierte Positionierung des sterbenden Hopliten. Zwar erscheinen hinter dem Augenpaar zwei herbeistürmende Hopliten, derjenige auf der linken Seite hält gar die Lanze angelegt, so daß man in ihm den Gegner und Bezwiner des mittleren Hopliten sehen mag. Doch vermeidet es der Vasenmaler, beide in eine engere Handlungskonstellation

Abb. 129  
Sterbender Hoplit.  
Attische Schale des Psiax  
bzw. der Gruppe von  
Leipzig T3599, Cleveland,  
Mus. of Art, um 520–510

Abb. 130  
Unterliegender Hoplit.  
Attische Lekythos, Paris,  
Cabinet des Médailles,  
um 500



zu setzen, sein vorrangiges Interesse gilt deutlich der herausgehobenen Inszenierung des unterliegenden Hopliten. Man kann dieser Schale eine Lekythos in Paris<sup>107</sup> (um 500, Abb. 130) zur Seite stellen: Auch sie zeigt einen einzelnen Hopliten, der von zwei Pfeilen in beiden Beinen getroffen ist und nach hinten kippt, während er Lanze und Schild noch kraftvoll hält. Bezeichnend ist bei beiden Bildern, daß der Unterliegende explizit vom Sieger getrennt wird und isoliert erscheint. War nur so zu gewährleisten, daß der Blick des Betrachters ausreichend auf ihn fiel? Ein zweiter Aspekt fällt auf, der ebenso interessantes Licht auf das Funktionieren der Opfer-Ikonographie wirft: Die Formen pathetischen Sterbens werden in beiden Fällen nur recht verhalten aktiviert. Bei dem Hopliten in Cleveland fehlen alle Anzeichen blutender Wunden, dazu wird sein entkräftetes Zusammenbrechen nur äußerst dezent geschildert (seinen Schild hält er noch gepackt, und auch die Haltung der Lanze signalisiert nicht unbedingt das Unterliegen des Hopliten). Ebenso fehlt bei dem Hopliten in Paris eine drastischere Schilderung seines entkräfteten Stürzens, wie wir sie sonst von den zeitgleichen Kampfdarstellungen kennen: Allein die Verwundung durch die beiden Pfeile sowie sein labiler Stand markieren sein Schicksal. Erschien es den Vasenmalern als unangebracht, bei diesen Bildern sich intensiver der gebräuchlichen Moti-

ve drastischen Unterliegens und Sterbens zu bedienen? Die ungewöhnliche Opfer-Ikonographie, die in diesen Bildern gewählt wird, stimmt nachdenklich. In Anbetracht der Dezenz muß man sich fragen, ob die Vasenmaler die extreme Pathetisierung überhaupt als ein geeignetes Mittel verstanden, um beim Betrachter eine anteilnehmende Aufmerksamkeit am Schicksal des Opfers zu provozieren. Und die isolierte Hervorhebung des Sterbenden spricht ebenfalls dafür, daß die Maler davon ausgingen, nur unter einer solch auffallenden Abweichung von der geläufigen Kampf-Ikonographie das Opfer angemessen betonen zu können. Hierin bestätigt sich rückwirkend unsere Sicht auf die pathetisierten Kampfdarstellungen als eine Bildfassung, die weniger am Opfer und dafür mehr am Sieger interessiert ist.

Kommen wir aber zu den beiden Bildern zurück: Offensichtlich zielen sie darauf, den unterliegenden und sterbenden Hopliten ins Zentrum zu stellen. Und da der Hoplit in der Ikonographie des ruhmvoll unterliegenden Kriegers dargestellt ist, mag es hier am plausibelsten erscheinen, daß in diesen Bildern der Tod eines großen und angesehenen Kriegers thematisiert werden soll – als konträrer Akzent zur Betonung des siegreichen Kriegers in den Kampfszenen. Daß der Tod im Krieg gerade in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende ein Bildthema von wachsender Brisanz war, steht außer Frage. Dies zeigt sich vor allem an dem damals zunehmenden Interesse an den Darstellungen der Gefallenenergebung. Auch wenn dieses Bildthema nie einen größeren Anteil im gesamten Repertoire der Darstellungen kriegerischer Thematik fand, so ist doch seine plötzliche Beliebtheit gerade in diesem kurzen Zeitraum um die Jahrhundertwende auffallend<sup>108</sup>. In diesem Kontext eines steigenden Interesses am Tod tapferer und starker Krieger wird man auch unsere beiden Vasenbilder erklären müssen: Ergänzend zu den Bildern vom Tod experimentieren die Vasenmaler hier damit, das vorausgehende Stadium, das Unterliegen und Sterben eines starken und ruhmvollen Kriegers, zu formulieren.

Doch seien wir vorsichtig, die betrachteten Bilder zu stark als ein Indiz für ein zunehmendes Interesse am sterbenden Opfer zu gewichten. Denn sie sind nur die eine Seite im neuen Interesse am Opfer. Ihnen gegenüber stehen Bilder, die gerade konträr hierzu das Unterliegen des schwachen Hopliten karikieren. Bemerkenswert sind vor allem zwei Vasenbilder: Auf einer Olpe im Londoner Kunsthandel<sup>109</sup> (um 510–500, Abb. 131) erscheint ein Hoplit, der seinen Schild zu Boden geworfen hat und das Weite sucht. Die pointierte Darstellung der vom Körper weggestreckten Hände mit den gespreizten Fingern signalisiert eindeutig, daß dieser Hoplit wenig Interesse an weiteren Kämpfen hat. Es ist das Sinnbild des ruhmlos fliehenden Kriegers, das hier verhandelt wird. Weniger drastisch, aber mit ähnlichem Interesse präsentiert eine Oinochoe des

Abb. 131  
Fliehender Hoplit.  
Attische Olpe, London,  
Kunsthandel,  
um 510–500



Terpaulos-Malers in Rom<sup>110</sup> (um 500, Abb. 132) einen zurückweichenden Hopliten, der wehrhaft Schild und Lanze noch hält, während um ihn herum die Pfeile eines nicht dargestellten Bogenschützen schwirren: Einer hat sich durch seinen Schild gebohrt, der zweite verfehlt knapp seinen rechten Oberschenkel, ein dritter wird sich wohl gleich in sein linkes Bein bohren. Im Vergleich mit dem weglaufenden Hopliten auf der Londoner Olpe ist hier das ruhmlose Auftreten nicht derart zugespitzt wiedergegeben; trotzdem bleibt aber klar, gerade auch vor dem Hintergrund der eindrucksvollen Ikonographie kraftvoll und ruhmvoll kämpfender Hopliten in den vielen gleichzeitigen Kampfdarstellungen, daß auch hier die Gegenseite zum bewunderten und angesehenen Hopliten formuliert erscheint. Und das pointiert gesetzte  $\LambdaΥΣΕΑΣ ΚΑΛΟΣ$  auf der Standlinie unter dem Hopliten mag zusätzlich die Schärfe dieser Karikatur unterstreichen. Diesen beiden Bildern läßt sich schließlich eine Reihe von weiteren Schaleninnenbildern zur Seite stellen, die die isolierte Darstellung eines fliehend sich umwendenden Hopliten zeigen (Abb. 133<sup>111</sup>). Vor wem der Hoplit flieht, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen: ob in Reaktion auf die Schlachtszenen an den beiden Außenseiten der Schale oder aber im ‚Anblick‘ des Betrachters selbst, dessen der Hoplit scheinbar gewahr wird, als jener die Schale nach und nach leert und sich durch den Wein zu ihm ‚vorkämpft‘ – in jedem Fall entsteht hier ein amüsantes Spiel mit der Vision vom schwachen und fliehenden Hopliten. Ein Spiel, das freilich seinen Reiz weni-



Abb. 132  
Zurückweichender  
Hoplit. Attische Oino-  
choe des Terpaulos-  
Malers, Rom, Villa Giulia,  
um 500

ger aus einer mitfühlenden Anteilnahme am schwächeren Hopliten entwickelt, sondern wohl mehr aus einer überheblichen Distanzierung von ihm.

Daraus folgt: Die unter den Kampfdarstellungen vereinzelt zu beobachtende Akzentuierung des unterliegenden Opfers bildet ein Phänomen, das auf beiden Seiten des ikonographischen Spektrums ausgereizt wurde. Sowohl das Sterben des starken Kriegers als aber auch das ruhmlose Handeln im Krieg als amüsantes Gegenbild wurden nun vereinzelt zu formulieren versucht. Gerade diese Zweigleisigkeit im Interesse am Opfer



Abb. 133  
Zurückweichender  
Hoplit. Attische Schale  
des Malers von Berlin  
2268, Rom, Villa Giulia,  
um 510-500





Abb. 134  
Hoplitenkampf. Attische  
Amphora des Berliner  
Malers, New York, Kunst-  
handel, um 490–480

erscheint symptomatisch für die gesamte Sicht auf die unterliegenden Hopliten. Von einem *zunehmenden* Interesse am sterbenden Krieger – im positiven Sinn, wie es die Gefallenenbergungen formulieren – wird man auf dieser Grundlage hingegen nicht sprechen können. Vielmehr zeigt sich wieder, daß die Kampfdarstellungen für eine vorrangig bewundernde Darstellung des ruhmvoll sterbenden Opfers letztlich wenig geeignet waren – und sie als Horizont für derartige Vorstellungen auch gar nicht gesucht werden mußten, boten doch die Szenen der Gefallenenbergung einen ausreichenden und geeigneteren Ort für den Diskurs um den ruhmvollen Tod im Krieg.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen: Ungeachtet aller formalästhetischen Aufwertung der Opfer im Zuge der ikonographischen Pathetisierung blieben die Kampfdarstellungen auch im Zeitraum des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. weiterhin derjenige Horizont, in dem sich vorrangig über die Figur des stärkeren, siegreichen Hopliten der Diskurs um die hoplitischen Qualitäten formuliert fand. Der unterliegende, schwächere Hoplit bildete dabei die unverzichtbare, komplementäre Seite zum Stärkeren, über die dessen Profil als Sieger erst definiert und dann je nach Formulierung des Unterliegens weitergehend charakterisiert werden konnte. Letztlich galt der Blick immer mehr der Vision vom stärkeren und siegreichen Hopliten – und entsprechend wand sich ihm die primäre Aufmerksamkeit des Betrachters zu. Das unterliegende Opfer hingegen stand immer im Schatten des Siegers.



Abb. 135  
Hoplitenkampf. Attischer  
Kelchkrater des Malers  
von Goluchow 37, Würz-  
burg, Martin von Wagner  
Mus., um 500–490

Doch konnte dieser Schatten unterschiedlich dunkel ausfallen. Und so finden wir unterhalb des Blicks auf den stärkeren Hopliten immer wieder verschiedene Möglichkeiten einer gleichzeitigen, anteilnehmenden Aufmerksamkeit am Schicksal des Unterliegenden. Manche Bilder, wie etwa eine Strickhenkel-Amphora des Berliner Malers im New Yorker Kunsthandel<sup>112</sup> (um 490/80, Abb. 134), die Sieger und Unterliegenden auf den beiden gegenüberliegenden Vasenseiten zeigt, standen dem Opfer einen relativ beachtlichen Auftritt zu, ließen neben der Bewunderung für den kraftvoll angreifenden Krieger viel Raum für eine gleichzeitige Aufmerksamkeit gegenüber seinem sterbenden Gegner. Andere Bilder bedienten sich derselben Ikonographie, drängten aber das Opfer etwas mehr zur Seite, wie dies etwa ein Kelchkrater des Malers von Goluchow 37 in Würzburg<sup>113</sup> (um 500–490, Abb. 135) illustriert: Hier marginalisiert der Vasenmaler in einer ungewöhnlichen Weise die Position des sterbenden Hopliten innerhalb der gesamten Bildkomposition. Und wiederum andere Bilder, wie etwa eine Schale aus dem Umkreis des Nikosthenes-Malers in Cambridge<sup>114</sup> (um 510–500, Abb. 136) oder ein Kyathos in der Art des Oinophile-Malers in London<sup>115</sup> (um 500–490, Abb. 137), wählen eine betont brutale Niederwerfung eines als ruhmlos charakterisierten Kriegers, in der jede anteilnehmende Aufmerksamkeit gegenüber dem

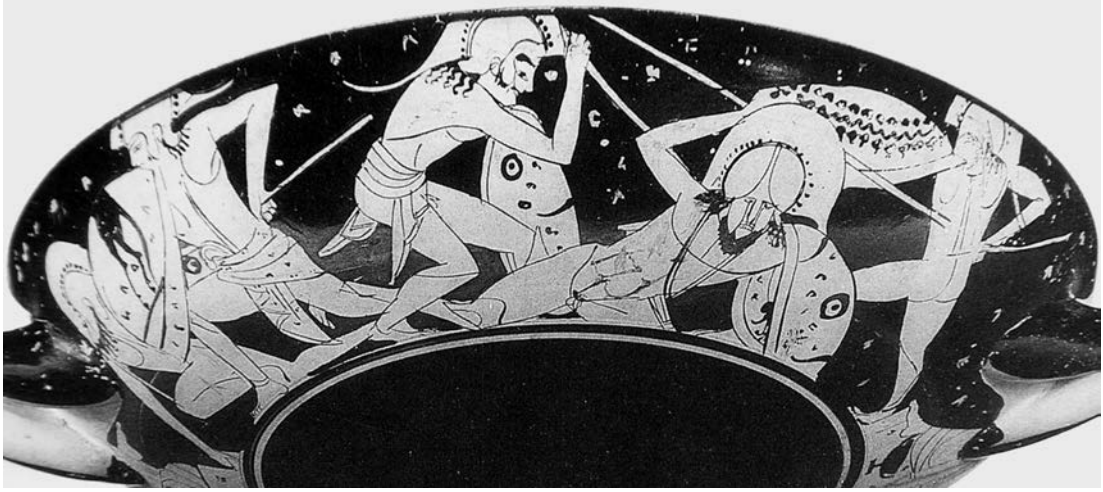


Abb. 136  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale aus dem Kreis des  
Nikosthenes-Malers,  
Cambridge, Fitzwilliam  
Mus., um 510–500

Schicksal des Unterliegenden konterkariert erscheint. Die Sicht auf die Opfer blieb also vielfältig. Das war sie aber letztlich auch schon früher gewesen: Auch in den vorausgehenden Bildern vor 530 fanden wir immer wieder verschiedene Perspektiven auf die unterliegenden Hopliten. Der primäre Unterschied zu den früheren Kampfdarstellungen lag vielmehr darin, daß die Sicht auf die unterliegenden Opfer nun omnipräsenter wurde, bedingt durch die neue einseitige Ausrichtung des thematischen Spektrums. Aber lassen wir uns davon nicht täuschen: Es kam zwar zu einem verstärkten Auftritt der unterliegenden Opfer; aber er war erkauft durch den Abgang der offenen Kampfszenen mit der Vision einander bekämpfender und gleich bewundernswerter Hopliten. Und es war nicht

Abb. 137  
Hoplitenkampf. Attischer  
Kyathos in der Art des  
Oinophile-Malers, London,  
British Mus., um 500–490



das wachsende Interesse am sterbenden Opfer an sich, das diese Veränderung erwirkte, sondern vielmehr ein sich neu definierendes Interesse an den hoplitischen Qualitäten des bewunderten Kriegers, mit einer nun erstmaligen Konzentration auf die Werte von überragender Stärke und Kraft, die sich im Bild der siegreichen Überwindung eines Gegners manifestierten. Der verspätete Auftritt der Opfer auf der Bühne der Kampfdarstellungen war also letztlich nur ein betonterer Auftritt von Statisten, die mithalfen, den eigentlichen Protagonisten ein neues und eindrucksvolles Auftreten zu sichern.

### **Verwirrende Verwirrung: Ein Diskurs sucht eine neue Ikonographie**

Die einseitige Ausrichtung, die die Kampfbilder im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. mehr und mehr erfaßte, führte dahin, daß die Tonlage immer aufgeheizter wurde, in der sie Kampf und kriegerische Gewalt schilderten. Und so waren es schließlich Bilder von einer ungeheuren emotionalen Sprengkraft, mit denen sich die Athener in den 80er und 70er Jahren des 5. Jh. umgaben. Hier stoßen wir nun wieder auf unsere beiden fiktiven Symposiasten vom Anfang des Kapitels, mit ihren gewalt-haltigen Trinkschalen. Während die Schale des Erzgießerei-Malers (Abb. 74) noch vergleichsweise ‚gnädig‘ die verschiedenen Konstellationen des Überwindens bzw. des Unterliegens formulierte, mit drastisch stürzenden Opfern und kraftvoll auftretenden Siegern, schraubte die Schale des Douris (Abb. 75) das Potential nochmals eine Windung nach oben: Sie präsentiert dem Betrachter auf den beiden Außenseiten eine dichteres Schlachtgetümmel, mit verzweiflungsvoll unterliegenden Hoplitern, durchbohrt von der Lanze ihrer Gegner, in letzter Kraft sich in hoffnungsloser Gegenwehr aufbäumend und doch kraftlos zusammenbrechend, mit brechenden Augen und stöhnend geöffnetem Mund; und im Schaleninnenbild erschien als Höhepunkt ein zu Boden stürzender Hoplit, ohnmächtig seinem über ihm stehenden Bezwinger ausgeliefert und sich dem Betrachter in seinem Sterben präsentierend. Dies alles waren starke und bewegende Bilder. Sie waren keine Ausnahme. Leicht könnten wir den Kreis mit weiteren fiktiven Symposiasten vergrößern. Einer von ihnen könnte die oben angesprochene Schale des Triptolemos-Malers (Abb. 121) in der Hand halten, auf der gleichfalls mehrere Hoplitern zu Boden stürzen, während die Sieger ihre Waffen aggressiv in deren Körper stoßen. Drei anderen Symposiasten könnten wir wiederum die oben ebenfalls angesprochenen Schalen des Douris und des Erzgießerei-Malers (Abb. 120. 127–128) in die Hand geben. Ein ungeheures Panoptikum des Tötens und Sterbens im Krieg würde sich hier ausbreiten – von dem

wir zum Glück nie wissen werden, wie denkbar nahe diese Fiktion vielleicht einer möglichen Realität kam.

Was die Athener, die solche und ähnliche Schalen in Händen hielten, über diese Bilder dachten und wie sie auf sie reagierten, wissen wir letztlich weiterhin nicht, auch nach unserer Betrachtung der ikonographischen Entwicklung der Hoplitenkämpfe. Was allerdings die Bilder selbst an Reaktionen bei den Betrachter zu provozieren versuchten, können wir vor dem Hintergrund der Grundstrukturen im ikonographischen Funktionieren dieser Bilder nun besser beurteilen. Die Bilder beschrieben in einer emotional aufgeheizten Tonlage das Kämpfen im Krieg, definiert in der pointierten Gegenüberstellung des Stärker- und des Schwächer-Seins, und gestalteten durch die pathetische Ausformulierung des Überwindens eindrucksvolle Auftritte der als besonders stark charakterisierten Hoplitens, auf die die Betrachter mit Bewunderung oder gar Faszination reagieren mochten. Gleichfalls stellten die Bilder es dem Betrachter frei, unterhalb dieser letztlich dominierenden Sicht auf den überlegenen Krieger, auch auf das dramatische Unterliegen und Sterben der schwächeren Hoplitens mit anteilnehmender Aufmerksamkeit zu reagieren.

Das ist das Besondere an diesen Bildern, daß sie einen weiten Blick auf den Kampf zulassen, aus verschiedenen Perspektiven, auch auf die belastenden Seiten der kriegerischen Realität: das schmerzhaft und einsame Sterben und das Risiko, ruhmlos zu versagen – Schicksale, die jedem drohten, der in den Krieg zog. Es ist aus dieser Betonung des Leidens und Sterbens jüngst der Schluß gezogen worden, diese Ikonographie zielen auf eine stärkere Problematisierung des Krieges, indem sie nun die „unschönen“ Seiten des Kampfes stärker betone<sup>116</sup>. Dies ist eine Sichtweise, die konsequent unserer eigenen Sehgewohnheit gegenüber medialer Gewalt verpflichtet ist, die aber, wie wir gesehen haben, den attischen Kampfbildern kaum gerecht werden kann: Zeigt doch die ganze Geschichte der vorausgehenden Kampfdarstellungen, mit ihrem immer wiederkehrenden Interesse an drastischen Szenen expliziter Gewalt und ihrer dominierenden Konzeption des Unterliegenden als ruhmlos kämpfenden Gegner, daß für eine derartige Sicht wenig Argumente zu gewinnen sind. Die Hoplitenkämpfe auf den drastischen Bildern des frühen 5. Jh. sind folglich weniger Zeugnis für eine plötzliche Distanzierung gegenüber dem Krieg, sondern vielmehr für ein uns schwer nachvollziehbares Denken der Griechen: ihre offensichtlich unerschütterliche Faszination am Ideal der Stärke und Kraft und ihre unserem polarisierenden Denken eher fremde Wahrnehmung in relativen Konstellationen. Beide machten es möglich, daß in den griechischen Kampfdarstellungen in einem geradezu erstaunlichen Ausmaß auch die andere Seite des Sterbens betont thematisiert werden konnte, ohne dadurch Gefahr zu lau-



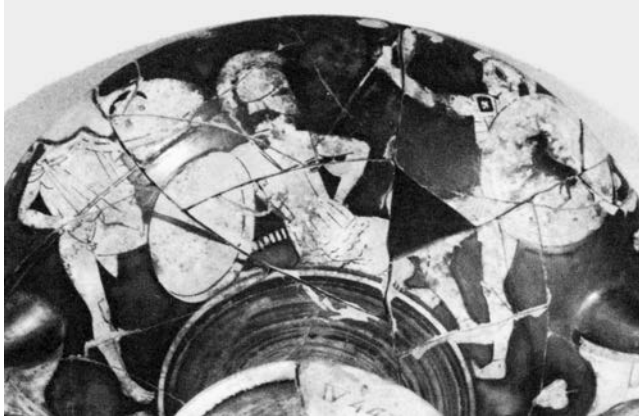
fen, den Auftritt des bewunderten Siegers zu konterkarieren. Die besondere Leistungskraft des agonalen Denkens war es somit nicht nur, auch den Schwächeren und Unterliegenden eine gewisse Anerkennung zollen zu können, sondern wohl vor allem, eine solch uneingeschränkt große Bewunderung gegenüber dem Stärkeren unhinterfragt realisieren zu können, selbst in der Auseinandersetzung mit dem Krieg.

Es ist eine grundsätzliche Frage bei allen eindimensional ausgerichteten Diskursen, wie lange sie ihre Überzeugungskraft aufrecht erhalten können. Denn ihnen fehlt der Vergleich mit den konträren Visionen, aus dem heraus erst jede Vorstellung ihre affirmative Wirkung entwickelt. Je länger dieser Vergleich ausbleibt, um so schwächer wird die Kraft des Diskurses. Und so fragt sich auch bei den neuen Kampfdarstellungen des frühen 5. Jh., wie lange die betont einseitige Konzentration auf das Ideal kraftvoller Stärke, formuliert in ihrer Manifestation eindrucksvollen Siegens und Tötens, das gesellschaftliche Interesse befriedigen konnte – besonders, wenn wir zudem bedenken, wie breit der Diskurs um die hoplitischen Qualitäten zuvor in den Bildern des 6. Jh. aufgefächert und wie bewegt die Akzentuierung verschiedener Qualitäten zuvor immer wieder hin und her gependelt war.

Letztlich hielt sich die eindimensionale Ausrichtung auch nicht lange. Ab ca. 470 gerät das thematische Spektrum der Hoplitenkämpfe wieder in Bewegung und der Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt wird wieder vielseitiger. Diese Weitung des Diskurses ist das eine Phänomen, das die Situation der Hoplitenkämpfe im weiteren 5. Jh. grundsätzlich charakterisiert, der Rückgang in der Dichte ein anderes. Denn die Bilder der Hoplitenkämpfe verabschieden sich nach den 70er Jahren langsam aber stetig von der Bühne der attischen Bilderwelt, zumindest was ihre bis dahin so dominierende Position anbelangt. Dieser quantitative Rückgang wird in der Forschungsdiskussion oftmals als Indiz für ein nachlassendes Interesse am Krieg gesehen, bedingt durch eine zunehmende Hinterfragung und Distanzierung von Kampf und kriegerischer Gewalt<sup>117</sup>. Daß es im diskursiven Horizont zu einem nachlassenden Interesse gegenüber den Hoplitenkämpfen kommt, ist nicht zu leugnen. Aber die Frage nach den Gründen sowie die Einschätzung der mentalitätsgeschichtlichen Dimension dieses Rückgangs bleiben zunächst offen. Und es scheint mir ratsam, sie auch an dieser Stelle bewußt offen zu lassen und ihre Diskussion ans Ende unserer Betrachtung aller Kampfdarstellungen, auch der mythischen Schlachten, zu verschieben.

Beschränken wir daher unsere Diskussion vorerst auf die Veränderung und Weitung des thematischen Spektrums. Gegenüber der zuvor stark einseitigen Konzentration auf drastische Szenen fällt die erneute Abkehr von der Ikonographie der expliziten Gewalt auf. Töten und Sterben be-

Abb. 138  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale des Pistoxenos-  
Malers, Krakau, Schloß  
Wawel, 470–460



stimmen zunehmend weniger das Bild vom Kampf zwischen den Hoplitern. Freilich ist diese Abkehr keine abrupte. Auch in den 60er und 50er Jahren begegnen immer wieder Bilder, die der alten pathetisierenden Ikonographie folgen: So zeigt etwa der Pistoxenos-Maler auf einer Schale in Krakau<sup>118</sup> (um 470/60, Abb. 138) einen Hopliten, der seinem zu Boden gesunkenen und ihm hilflos ausgelieferten Gegner die Lanze von oben in den Körper stößt. Andere Bilder verzichten hingegen auf die explizite Gewaltausübung, akzentuieren dafür aber stärker das Zusammenbrechen und Sterben des Unterliegenden – wie etwa auf einer nolanschen Amphora in der Art des Nikon-Malers in Providence<sup>119</sup> (um 470/60, Abb. 139). Die alten Formen der pathetischen Gewalt-Ikonographie finden also durchaus weiter Anwendung. Aber sie bilden nun nur noch eine Seite im Spektrum – und zudem eine Seite, die vornehmlich nach der Mitte des 5. Jh. immer weniger akzentuiert wird.

Abb. 139  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora in der Art  
des Nikon-Malers,  
Providence, Rhode Island  
School of Design,  
um 470–460





An die Stelle der expliziten Gewaltschilderung tritt mehr und mehr die der impliziten Darstellung, wie wir sie schon bei den Bildern der troianischen Kämpfe kennengelernt haben. Nehmen wir als Beispiel einen Dinos des Altamura-Malers in New Castle upon Tyne<sup>120</sup> (um 470/60, Abb. 140). Auf dem umlaufenden Fries erscheinen mehrere Kampfszenen. Vergleichen wir diese etwa mit den eben betrachteten Schalen des Douris oder des Triptolemos-Malers (Abb. 75. 121), so ist der Unterschied evident. Auch hier sind zwar die Szenen als entschiedene Szenen konzipiert, und die Unterliegenden stürzen zu Boden. Aber weder blutende Wunden, noch Anzeichen drastischer Entkräftung charakterisieren sie als Sterbende. Vielmehr erscheinen sie in kraftvoller Gegenwehr, richten ihre Waffe gegen die Angreifer. Kein Zweifel, ihr Unterliegen ist offensichtlich, aber es wird nicht in den drastischen Formen vor Augen geführt, wie sie die Vasenmaler der ersten drei Jahrzehnte des 5. Jh. bevorzugt hatten.

Dieses ‚Wiederaufstehen‘ der Sterbenden und ihre Rückgewinnung wehrhafter Kraft findet sich seit dieser Zeit zunehmend häufig. So zeigt etwa eine Schale in der Art des Sotades-Malers in Boston<sup>121</sup> (um 460, Abb. 141) den Unterliegenden zwar zu Boden gestürzt, aber ohne explizite Gesten des entkräfteten Sterbens; vielmehr holt er gar mit seinem Schwert in weitem Schwung noch gegen den Angreifer aus und hält seinen Schild schützend vor sich.

Abb. 140  
Hoplitenkämpfe. Attischer  
Dinos des Altamura-  
Malers, New Castle upon  
Tyne, King's College,  
um 470–460

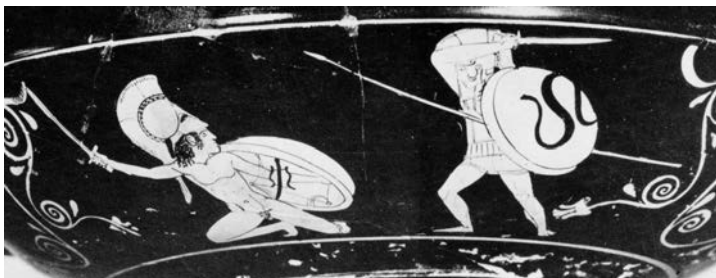


Abb. 141  
Hoplitenkampf. Attische  
Schale in der Art des  
Sotades-Malers, Boston,  
Mus. of Fine Arts,  
um 460



Abb. 142  
Hoplitenkampf. Attischer  
Volutenkrater des Nio-  
biden-Malers, Paris, Mus.  
du Louvre, um 460–450

Erscheinen die unterliegenden Hopliten auf solchen Bildern noch in einer betont unterlegenen Position, so wird ihnen auf anderen Vasenbildern ein nochmals kraftvollerer Auftritt zugestanden. Bezeichnend hierfür ist etwa die Kampfszene auf einem Volutenkrater des Niobiden-Malers in Paris<sup>122</sup> (um 460/50, Abb. 142), bei dem wir offenlassen müssen, inwieweit eine deskriptive oder eventuell doch narrative Szene vorliegt<sup>123</sup>. Einem kraftvoll und überlegen auftretenden Angreifer, dessen Sieghaftigkeit durch die in seinem Rücken erscheinende Nike unterstrichen wird, hat der Vasenmaler einen Gegner in Rückansicht gegenübergestellt: Diesen läßt er zurückweichen, dabei leicht in die Knie sinken, sich zurück umwenden, seinen Schild schützend vor seinen Körper halten und energisch seine Lanze gegen den Angreifer schwingen. Das Kräfteverhältnis zwischen beiden Hopliten ist auch hier evident, Stärke und Schwäche definieren sich gegenseitig. Aber die Kontrahenten rücken in diesem relativen Bezug wieder enger zusammen, bedingt durch den Verzicht auf Seiten der Opfer-Ikonographie, das definitive Zusammenbrechen und Sterben des Unterliegenden zu veranschaulichen.

Grundsätzlich sind es vor allem zwei Aspekte, die die neue Opfer-Ikonographie auszeichnen: zum einen die Rückkehr zur Wehrhaftigkeit sowie zum anderen das Motiv des Zurückweichens. Wir hatten diese

beiden Aspekte schon bei den Bildern der troianischen Kämpfe beobachtet – und sie dort im Zuge einer damals gewandelten Gewalt-Ikonographie erklärt<sup>124</sup>: Thema der neuen Kampfdarstellungen ist nicht mehr die *Ausübung* von kriegerischer Gewalt, sondern vielmehr ihre *Androhung*. Beide Kontrahenten befinden sich nun im Moment kurz vor dem tödlichen Schlag, in dem der eine Hoplit bedrohlich angreift und der andere zurückzuweichen versucht. Der größte Unterschied gegenüber den früheren Kampfdarstellungen des 6. Jh. besteht darin, daß die Szene jetzt auf einen eng definierten Zeitmoment fokussiert wird, in dem das jeweilige Handeln von Sieger und Unterliegendem temporär und damit auch kausal stärker aufeinander bezogen sind. Diese Konzentration des Kampfgeschehens auf einen einheitlicheren Handlungsmoment war, wie wir oben gesehen hatten, im Zuge der Pathetisierung ‚entdeckt‘ worden: indem die Kontrahenten nicht mehr wie zuvor über zeitdivergente Handlungsmomente, einerseits Angreifen, andererseits Unterliegen bzw. Sterben, definiert wurden, sondern ihr Handeln nun in seinem Zusammenspiel von Aktion und Reaktion, Töten und Sterben, erfaßt wurde. Die Entdeckung der zeitlichen Dimension ließ das Kampfgeschehen neu als eine Abfolge von verschiedenen punktuell definierten Zeitmomenten begreifen, was die Maler mit der neuen Situation konfrontierte, zwischen verschiedenen Zeitpunkten nun wählen zu können und zu müssen. Hier erschloß sich schließlich ein ganz neues Potential für eine eindrucksvolle und emotional bewegende Schilderung von Kampf und kriegerischer Gewalt. Die neue Ikonographie des Bedrohens statt des Tötens, die ab den 70er und 60er Jahren mehr und mehr dann aufkam, machte sich dieses Potential zunutze. Indem sie den dargestellten Zeitpunkt auf den Moment des ‚Davor‘ verlagerte, gelang es ihr, einerseits in einer gleichfalls spannungsgeladenen und daher eindrucklichen Weise Kampf darzustellen, andererseits aber den Blick auch formal nochmals stärker auf den siegreichen Hopliten zu lenken und ihn zugleich in seiner kraftvollen Überlegenheit zu inszenieren.

Es ist bezeichnend, daß wir diese neue Form der Gewaltdarstellung gleichermaßen bei den Bildern der troianischen Kämpfe wie nun auch bei denen der Hoplitenkämpfe vorfinden. Diese zunehmende Annäherung beider thematischer Gruppen ist insofern interessant, als bis dahin die troianischen Kämpfe immer ein engeres Feld innerhalb des ikonographischen Spektrums der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe akzentuiert hatten – bedingt durch eine besondere Definition der Kontrahenten als gleich starke und gleich ruhmvoll kämpfende Gegner. Daß nun diese Sonderstellung der troianischen Kämpfe langsam verschwand, liegt wohl vorrangig an der neuen Bedeutung, die der Figur des zurückweichenden Opfers zukam. Denn die Ikonographie des Fliehenden diente nun



immer weniger dazu, das Opfer in seinem inhaltlichen Profil zu definieren. Dies war in den Bildern des 6. Jh. noch gelungen, indem innerhalb der Opfer-Ikonographie verschiedene inhaltliche Typen von Unterliegenden differenziert wurden: Das Motiv des Zurückweichens hatte dabei den betreffenden Hopliten in einem grundsätzlichen Sinne, als ruhmlos kämpfenden Krieger, charakterisiert – ein Typus, der für die troianischen Kämpfe wenig adäquat war, so daß für diese vornehmlich der andere Typus des ruhmvoll kämpfenden Hopliten gewählt wurde. Nun aber veränderte sich die Bedeutung des Fluchtmotivs: Es markierte von jetzt an als ein temporär verstandenes Handeln ein Zwischenstadium in der Handlungsabfolge – zwischen eingeleiteter Entscheidung und endgültiger Bezwingung. Unter dieser Perspektive wurden nun alle Opfer wieder gleich, Helden und namenlose Hopliten. Der Vorteil dieser neuen Opfer-Ikonographie lag, neben der oben diskutierten Reduktion ihrer ästhetischen Wirkungskraft<sup>125</sup>, auch darin, zwei eigentlich unvereinbare Aspekte des Kampfes nun doch kombinieren zu können: Die wehrhafte Reaktion verwies auf die Bedrohlichkeit des zu überwindenden Gegners, sein Zurückweichen antizipierte schon sein endgültiges Unterliegen – und in beiden Dimensionen spiegelten sich die entsprechenden Qualitäten auch des siegreichen Angreifers, seine Tapferkeit und seine kraftvolle Überlegenheit. Das, was zuvor in den entschiedenen Kampfszenen über die Drei-Figuren-Komposition zu erreichen war, mit dem unterliegenden Hopliten und dem den Sieger bedrohlich angreifenden Gefährten, wurde somit nun in die eine Figur des Unterliegenden konzentriert. Entsprechend verlor auch die Darstellung des um den Gefährten erweiterten, entschiedenen Kampfes langsam an Attraktivität, und die entschiedenen Kämpfe beschränkten sich wieder mehr und mehr auf die Konfrontation allein zweier Gegner.

Nun war die Kampfszene mit dem zurückweichenden, noch wehrhaften Gegner nicht die einzige ikonographische Fassung, die ab den 70er bzw. 60er Jahren in den Vordergrund der Kampfdarstellungen trat. Daneben tauchte auch wieder eine Darstellung auf, die im Zuge der Pathetisierung ab der Wende vom 6. zum 5. Jh. zunächst ausgeblendet worden war: der offene Kampf zwischen zwei aufeinanderprallenden Gegnern. Je mehr die explizite Gewalt-Ikonographie reduziert wurde, um so betonter kehrte diese Bildversion nun wieder zurück. So begegnen auf einem Volutenkrater des Chicago-Malers in Ferrara<sup>126</sup> (um 450/40, Abb. 143) drei Kampfgruppen, alle im Schema des offenen Kampfes. Rechts tritt ein Hoplit mit Schild und Lanze dem Angriff zweier Reiter entgegen; in der Mitte kämpfen ein Schwer- und ein Leichtbewaffneter gegeneinander, von denen der lediglich mit einem Schwert kämpfende Leichtbewaffnete als der ausrüstungsbedingt Unterliegende erscheint,



was aber im Bild durch eine entsprechende Divergenz im Handeln nicht explizit gemacht wird; am linken Rand stellt sich ein mit Schild und Lanze kämpfender Hoplit einem angreifenden Reiter entgegen, Stand und Haltung des Hopliten weisen auf sein defensives Agieren, wobei aber die Ikonographie keinerlei eindeutige Hinweise auf seinen Erfolg bzw. sein Unterliegen gibt.

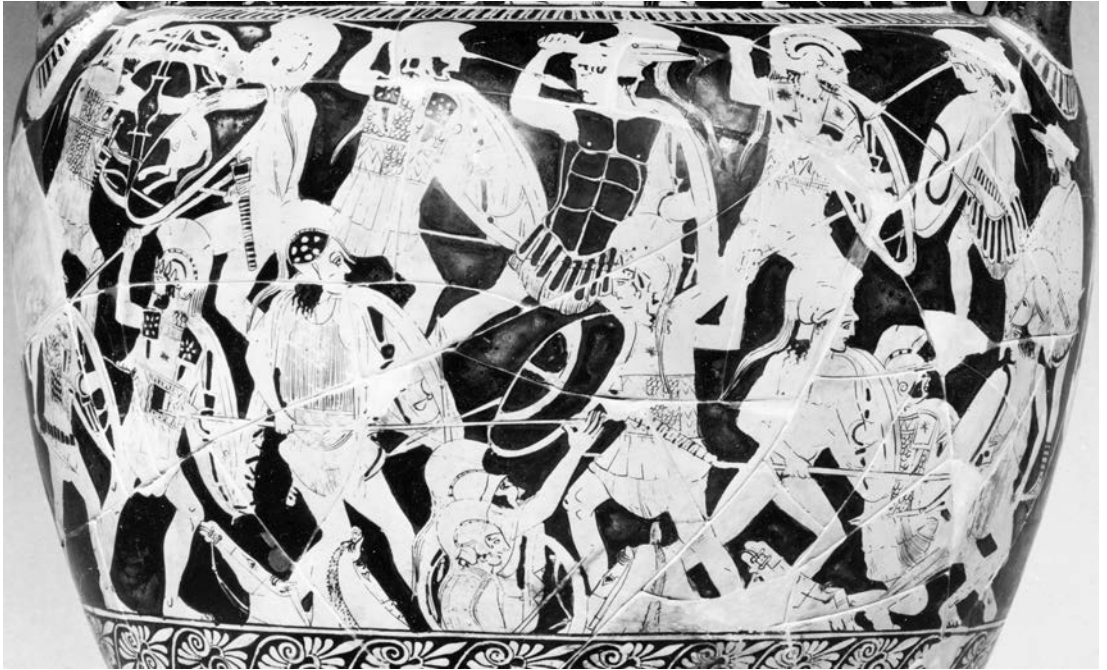
Die Darstellung auf dem Volutenkrater des Chicago-Malers ist bezeichnend für ein neues Interesse an den Bildern des offenen Kampfes. Im Unterschied zu den früheren Darstellungen offener Kämpfe im 6. Jh. wird hier ein anderes Potential erschlossen. Zwar zeigen auch die neuen Bilder keinerlei eindeutige Indizien für den Ausgang des Kampfes – und meinen insofern ebenso einen unentschiedenen Kampf. Aber anders als die früheren Bilder entwerfen sie zum Teil dennoch eine bemerkenswerte Asymmetrie im Kräfteverhältnis: sei es durch eine ungleiche Ausrüstung der Gegner, sei es durch unterschiedliche Rollen des offensiven oder defensiven Kämpfens, sei es durch unterschiedliche Taktiken des Angriffs. Gerade im Vergleich mit den archaischen Bildern, in denen sich die Gegner oftmals spiegelbildlich entsprachen (z.B. Abb. 77. 78. 83. 86. 89. 92. 96. 98–103), wird hier die Möglichkeit erschlossen, auch im Bereich der offenen Kämpfe spannungsreicher das Kampfgeschehen zu schildern. Denn durch diese leichte Asymmetrie provozieren die Bilder den Betrachter um so mehr, nach dem Fortgang des Kampfes zu fragen. Er erhält Andeutungen, die seine Phantasie in eine bestimmte Richtung lenken, aber zugleich werden ihm die notwendigen Hinweise im Bild versagt, die ihm helfen würden, den Ausgang des Kampfes sicher prognostizieren zu können. Wieder stoßen wir hier auf ein grundsätzliches Phänomen, das wir schon bei den neuen Bildern des entschiedenen Kampfes beobachtet hatten<sup>127</sup>: den gesteigerten Appell der Bilder an die Phantasie des Betrachters. Die Wirkungskraft dieser Bilder zielt mehr und mehr auf eine Provokation des Betrachters, sich mit der dargestellten Szene länger auseinanderzusetzen, sich das imaginär auszumalen, was ihm im Bild konkret nicht gezeigt wird. War es bei den Bildern des entschiedenen Kampfes das Nachvorne-Rücken auf den Moment des ‚Davor‘,

Abb. 143  
Hoplitenkämpfe. Attischer  
Volutenkrater des Chicago-  
Malers, Ferrara, Mus.  
Nazionale, um 450–440

das diese Provokation zu leisten vermochte, so war es bei den offenen Kampfbildern nun ein leichtes Nachhinten-Rücken auf den Moment einer möglichen beginnenden Entscheidung. Wieder also rekurriert das Wirken der Bilder auf die Entdeckung des punktuell definierten Zeitmoments, und wieder basiert ihre eigentliche Kraft auf einem Abrücken von dem eigentlichen zentralen Handlungsmoment.

Das wesentliche Charakteristikum des neuen Diskurses um Kampf und kriegerische Gewalt, den die Bilder ab den 70er und 60er Jahren des 5. Jh. eröffnen, definiert sich also folgendermaßen: Ziel der Bilder ist weiterhin die Veranschaulichung bestimmter hoplitischer Qualitäten – kraftvolle Stärke, bewundernswerte Tapferkeit, ruhmvolles Kämpfen, wobei allerdings dem Aspekt einer übergreifend definierten Überlegenheit langsam ein neues, stärkeres Gewicht zukommt<sup>128</sup>. Doch erfolgt diese Veranschaulichung nun derart, daß sie zugleich den Betrachter zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Bild lockt, indem das Kämpfen und Bedrohen der Hopliten in einer neuen spannungsvolleren Weise vorgetragen werden. Dabei wird nicht mehr wie zuvor die eigentliche Manifestation der Qualitäten vergegenwärtigt, sondern vielmehr werden nur die Vorstufen dazu angelegt – hier kann und muß der Betrachter das Ausmaß, mit dem sich die Hopliten in diesen Qualitäten bewähren, nun allein in seiner Phantasie bestimmen. Dies alles führt zu einer anderen Auseinandersetzung mit dem Thema des Kampfes: Stärker als zuvor wird ein emotionales Mitfühlen und ein engagierteres Reflektieren auf die im Bild gezeigten Situationen und Konstellationen provoziert. Die Vermittlung des bildgetragenen Diskurses um Kampf gewinnt dadurch an eindrucksvoller und bewegender Kraft.

Wie sehr der Entwurf verunklärter Kampfsituationen damals als Reiz gesucht wurde, zeigt ein Volutenkrater des Niobiden-Malers in Ferrara<sup>129</sup> (um 460/50, Abb. 144) besonders anschaulich. Wir wollen ihn hier in unsere Betrachtung aufnehmen, ungeachtet seines mythisch-narrativen Bildthemas: der Zug der Sieben gegen Theben. Auf der einen Gefäßseite tummeln sich in zwei Registern sechs Kampfgruppen. Bezeichnend ist die Variation der Szenen, die den Eindruck eines diffusen Kampfgewimmels unterstreicht: Eine offene Kampfgruppe zwischen gleich starken Gegnern findet sich am oberen rechten Rand; eine zweite offene Kampfszene erscheint am oberen linken Rand, hier allerdings zwischen einem offensiv und einem defensiv kämpfenden Krieger; zwischen ihnen in der Mitte begegnet uns eine entschiedene Kampfgruppe mit einem zurückweichenden Gegner; derartige Szenen entschiedener Kampfgruppen mit zurückweichendem Unterliegenden erscheinen auch an den beiden Seiten des unteren Registers, wobei bei der rechten Gruppe zwischen beiden Kontrahenten ein Gefallener dargestellt ist, dessen Be-



zwinger nicht eindeutig bestimmbar ist; zwischen diesen beiden Gruppen nimmt schließlich eine wiederum entschiedene Szene mit einem nach hinten wankenden Unterliegenden die Mitte des unteren Registers ein (über dem mit seinem Gespann im Boden versinkenden Amphiaraios, der uns aber nicht zu interessieren braucht). Alles in allem erscheint hier eine auf den ersten Blick klare Konstellation des Kampfes, mit Siegern und Unterliegenden.

Aber die Klarheit erweist sich auf den zweiten Blick als trügerisch. Beginnt der Betrachter, sich die Situation der einzelnen Kampfszenen näher zu vergegenwärtigen, setzt das Spiel der Verunklärung ein. Bleiben wir bei der mittleren Gruppe im unteren Register: Der kraftvoll auftretende Angreifer auf der rechten Seite stößt seine Lanze gegen den Oberschenkel seines Gegners, die Spitze nähert sich ihm bedenklich. Doch führt auch der Bedrohte seine Lanze gegen den Angreifer, und auch ihre Spitze reicht bis nahe an dessen Körper: Konnte man hier wirklich sicher sein, wie der Kampf ausgehen würde? Nicht anders präsentiert sich die Situation links von dieser Gruppe: Der überlegene Angreifer schreitet mit gezücktem Schwert kraftvoll heran, während der Unterliegende sich vor ihm abwendet, doch zielt er mit seiner Lanze von oben gegen seinen Gegner (ob die Spitze vor oder hinter den Schildrand schlägt, ist aufgrund der Zerstörung dieser Partie nicht mehr zu entscheiden). Und auch rechts finden wir letztlich dieselbe Situation: Der

Abb. 144  
Hoplitenkämpfe.  
Attischer Volutenkrater  
des Niobiden-Malers,  
Ferrara, Mus. Nazionale,  
um 460–450

kraftvoll angreifende Krieger links stößt seine Lanze gegen seinen Gegner, der sich abgewendet hat und zurückweicht – aber auch er stößt seine Lanze wiederum gegen seinen Verfolger. Wieder wird im Bild nicht völlig klar, wer den Gegner zuerst treffen wird. Blickt man in das obere Register, so wird die Situation nur scheinbar besser. Am rechten Rand begegnen wir den beiden gleich starken Kriegern im offenen Kampf, beide ihre Lanze bedrohlich gegen den Gegner führend: wieder ein offener Ausgang. Daneben bedroht ein überlegener Krieger den vor ihm fliehenden Gegner, seine Lanzenspitze hat er bedenklich nahe an das Gesicht herangeführt; sein Gegner schwingt zwar bedrohlich sein Schwert gegen den Angreifer, aber hier wird man erstmals sicherer beurteilen wollen, wie der Kampf ausgehen wird. Blickt man jedoch auf die anschließende Gruppe links, so herrscht wieder Unklarheit: Der von links angreifende Hoplit stößt seine Lanze von oben gegen seinen Gegner, dieser hält seinen Schild schützend vor seinen Körper, scheint sich kraftvoll im Stand gegen den Ansturm abzustützen und zielt seinerseits mit der nach unten gehaltenen Lanze gegen den Körper des Angreifers: Wer wird hier gewinnen? Insgesamt bietet sich dem aufmerksamen Betrachter somit auf den zweiten Blick ein verwirrendes Kampfgeschehen, immer wieder blickt er auf Kampfszenen, deren Ausgang er nicht absolut eindeutig zu bestimmen wußte, – und lenkt er den Blick von einer Szene zur nächsten, in der Hoffnung, hier nun Klarheit zu finden, so wird er auch hier meist wiederum enttäuscht. Das Bild hält den Betrachter gewissermaßen gefangen, provoziert seine Phantasie, indem es ihm eine Schlacht von ungeheurer Offenheit und verwirrender Unsicherheit vor Augen führt<sup>130</sup>. Wie neuartig und überraschend solche Bilder auf den zeitgenössischen Betrachter wirken mußten, wird im Vergleich mit den nur wenig älteren Bildern der 80er und 70er Jahre deutlich, wie etwa den Schalen des Triptolemos-Malers in München oder des Douris in Berlin (Abb. 121. 75): Dies waren Bildkonzepte, die dem Betrachter des Volutenkraters bekannt waren, nicht zuletzt auch ganz konkret, da die älteren Gefäße sicherlich im alltäglichen Gebrauch weiter verwendet wurden. Gerade vor dem Hintergrund dieser älteren Kampf-Ikonographie wird die massive Zurücknahme der neuen Ikonographie, mit ihrem sich auf Andeutungen der Bedrohung und Gegenbedrohung festgelegten Spiel, allzu offensichtlich. Und man mag sich die Reaktion des mit derartigen Bildern noch ungeübten Betrachters gut vorstellen: Gerade in der Anfangsphase, als diese neue Ikonographie aufkam, muß ihre Wirkungskraft beachtlich gewesen sein.

Das Interesse an der impliziten Gewalt-Ikonographie, mit ihrem Potential spannungsreicher Inszenierung von Gewalt-Androhung, bestimmt dann auch die Kampfdarstellungen der 2. Hälfte des 5. Jh. Verschiedene





Abb. 145  
Kampf zwischen Hoplit  
und Leichtbewaffnetem.  
Attische Halsamphora  
des Clio-Malers, Madrid,  
Mus. Arqueológico Nacio-  
nal, um 450–430



Abb. 146  
Hoplitenkampf. Attische  
Pelike des Malers der  
Kentauiromachie im  
Louvre, Warschau, Natio-  
nalmus., um 450–440

Konzeptionen prägen das ikonographische Spektrum: Zum einen finden wir Bilder entschiedener Kämpfe mit dem zurückweichenden, noch wehrhaften Gegner. Die Ikonographie des Unterliegens fällt dabei unterschiedlich aus – wie zwei Bilder zeigen mögen: Auf einer Halsamphora des Clio-Malers in Madrid<sup>131</sup> (um 450–430, Abb. 145) weicht ein Hoplit vor einem Leichtbewaffneten zurück, mit dem erhobenen Schwert sucht er die gegen ihn schon dicht zielende Lanze abzuwehren. Der Ausgang dieses Kampfes ist letztlich offen, die Bedrohung des Hopliten wird jedoch als eindeutig größer umschrieben. Auf einer Pelike des Malers der Kentauiromachie im Louvre in Warschau<sup>132</sup> (um 450/40, Abb. 146) weicht

Abb. 147  
Hoplitenkämpfe. Attische  
Schale des Kodros-Malers,  
London, British Mus.,  
um 440–420



hingegen ein Leichtbewaffneter vor einem ihn bedrohenden Hopliten zurück, wobei er jedoch seine Lanze ebenfalls gegen den Angreifer führt; hier ist der Ausgang des Kampfes eher unbestimmt formuliert. Neben solchen Bildern finden sich auch Szenen des offenen Kampfes: So treten auf einer Schale des Kodros-Malers in London<sup>133</sup> (um 440–420, Abb. 147) auf der einen Schalenseite zwei Kampfpaare gegeneinander an, jeweils im offenen Kampf, die rechte Gruppe mit symmetrisch definiertem Kräfteverhältnis, die linke mit einer leichten Asymmetrie, indem der eine Krieger in geduckt defensiver Position kämpft.

Die Gegenüberstellung der beiden Bildergruppen zeigt, wie nahe sich inzwischen sogenannte entschiedene und sogenannte offene Kämpfe kommen können. Zum Teil ist es lediglich das Motiv des zurückweichenden Kriegers, der als distinktives Kriterium zur Unterscheidung der beiden Gruppen dient. Inwieweit vom Betrachter jedoch das Motiv des Zurückweichens ebenfalls als entscheidendes Element wahrgenommen wurde, mag man sich fragen. Prägender scheint mir nun mehr und mehr die leicht asymmetrische Konstellation der Gegner zu werden, die für den Ausgang des Kampfes eine andeutende und doch zugleich nicht eindeutige Situation entwirft – ob der schwächer auftretende Gegner dabei sich umwendet oder zum Angreifer gewandt agiert, könnte demgegenüber sekundär werden. Bezeichnenderweise stoßen wir bei den Bildern dieser Zeit nun auch immer wieder auf Darstellungen, deren Zuweisung zu den beiden Gruppen, offener oder entschiedener Kampf, nicht mehr überzeugend gelingen will. Ein Beispiel hierfür ist eine Pelike des Malers der Kentauromachie im Louvre in Washington<sup>134</sup> (um 450–430, Abb. 148), die das Aufeinandertreffen eines Reiters und eines Leichtbewaffneten zu Fuß zeigt. Letzterer stützt sich im defensiven Stand mit



Abb. 148  
Kampf zwischen Leichtbewaffnetem und Reiter. Attische Pelike des Malers der Kentauiromachie im Louvre, Washington, National Mus. of Natural History, um 450–430

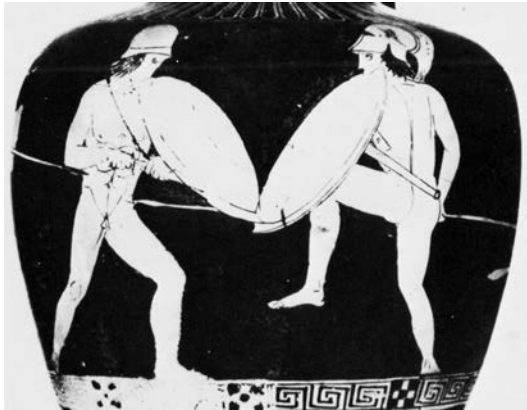
dem vorgesetzten Fuß ab, hält schützend seinen mit der Chlamys umwickelten Arm nach vorne und stößt seine Lanze gegen seinen Gegner; dieser jedoch führt gleichfalls seine Lanze gegen ihn – wieweit sie trifft oder ebenfalls nur bedrohlich dicht dem Körper gekommen ist, verrät der Maler dem Betrachter nicht, da er die Lanzenspitze hinter der frei hängenden Chlamys verschwinden läßt und es so der Phantasie des Betrachters überläßt, sich auszumalen, was hinter dem Gewand passiert. Haben wir es hier mit einem noch offenen oder einem schon entschiedenen Kampf zu tun? Die Frage scheint an dem Bild vorbeizuzielen: Gerade dadurch, daß der Maler die Situation zwischen beiden Polen unklar schweben läßt, wird deutlich, daß ihn weniger eine klar definierte Kampfsituation, sondern mehr die spannungsvolle Schilderung des Kampfesgeschehens interessiert.

Man kann sich fragen, ob damit auch ein weiteres Phänomen zusammenhängt. Es fällt nämlich auf, daß bei den Kampfdarstellungen seit 460/50 mehr und mehr ungleiche Gegner gegeneinander antreten – im Gegensatz zu den früheren Bildern, die mehrheitlich gleich konzipierte Kontrahenten wählten (ungleiche Paare treten erst ab dem ausgehenden 6. Jh. häufiger auf, bleiben aber dennoch gegenüber den zahlreichen Kämpfen gleich gerüsteter Hopliten zunächst eine Randscheinung). Besonders zwei Konstellationen treten nun zunehmend auf: Schwerbewaffnete Hopliten kämpfen gegen Leichtbewaffnete (Abb. 145) oder Fußsoldaten gegen angreifende Reiter (Abb. 148); das Kräfteverhältnis kann dabei unterschiedlich formuliert sein. Durch diese ungleichen Konstellationen ist von vornherein, noch jenseits aller Handlungen, eine Asymmetrie vorgegeben, die für die Schilderung des Kampfesgeschehens ein zusätzliches Potential eröffnete: einerseits um Erwartungen hinsichtlich des Kräfteverhältnisses und damit des Ausgangs des Kampfes

Abb. 149  
Hoplitenkampf. Attische  
Oinochoe des Washing-  
Malers, Ferrara, Mus.  
Nazionale, um 430



Abb. 150  
Hoplitenkampf. Attische  
Oinochoe des Schuwa-  
low-Malers, Ferrara, Mus.  
Nazionale, um 430–420



zu provozieren, andererseits um durch entsprechende Konterkarierung dieser Erwartungen den Betrachter zu überraschen.

Innerhalb dieser Kampf-Ikonographie, die mehr und mehr auf die Inszenierung von unklarer oder aber konterkarierender Bedrohung zielt, kommt dem Motiv der Waffenführung selbstverständlich zunehmend großes Gewicht zu. Erweist sich der Kampf doch nun häufiger als ein Kampf vor allem der Waffen, weniger der Haltungen und Aktionen der Kontrahenten. Welche Bedeutung der Waffenführung gerade bei diesen Bildern zukommen kann, haben wir schon beim Volutenkrater des Nio-biden-Malers in Ferrara (Abb. 144) gesehen. Aber die Eigendynamik der Waffenführung kann noch weiter ausgereizt werden, wie zwei Beispiele zeigen mögen: Auf einer Oinochoe des Washing-Malers in Ferrara<sup>135</sup> (um 430, Abb. 149) greifen zwei Krieger einander an, beide die Lanze gegen

den Gegner schwingend. Von der Art ihrer Posen würde man kein asymmetrisches Kräfteverhältnis ableiten können. Anders jedoch scheint der Kampf der Waffen zu funktionieren, die Lanze des rechten Kriegers zielt gegen den Helm seines Gegners, ohne explizite Bedrohlichkeit zu evozieren, während die Lanze des linken Kriegers sich erschreckend dicht dem Körper seines Gegners genähert hat: Folgt man der Konstellation der Waffen, erscheint nun der rechte Krieger deutlich bedrohter – sein *wahrscheinliches* Unterliegen wird hierüber antizipiert. Im gewissen Sinn ähnlich funktioniert das Bild auf einer Oinochoe des Schuwalow-Malers in Ferrara<sup>136</sup> (um 430/20, Abb. 150): Wieder treten zwei Krieger gegeneinander an, und wieder ist es vorrangig die Situation der Waffenführung, die das Kräfteverhältnis formuliert. Allein vom Auftritt der beiden Krieger – ihrem Vorgehen gegeneinander, sich mit dem vorgehaltenen Schild schützend – scheint die Konstellation symmetrisch angelegt. Die Waffenführung konterkariert jedoch diesen Eindruck: Dadurch, daß der linke Krieger sein Schwert aus der Scheide zieht, wird er als Unterliegender charakterisiert<sup>137</sup>; und analog hierzu erscheint die Lanzenspitze des rechten Hopliten dicht an den Körper seines Gegners herangeführt. Nicht mehr die Posen der Krieger, sondern die Führung der Waffen werden für den Betrachter mehr und mehr zum Kriterium, die dargestellten Kampfszenen verstehen zu können.

Alles in allem haben wir hier nun eine Kampf-Ikonographie vor uns, die in einer sehr außergewöhnlichen Weise die Aufmerksamkeit des Betrachters zu provozieren versteht. Sie suggeriert ihm entweder auf den ersten Blick Konstellationen, die sich auf den zweiten Blick als falsch erweisen, oder sie konfrontiert ihn gleich mit unklaren Szenen, die sich dem schnellen Wahrnehmen entziehen. So oder so evozieren die Bilder dadurch beim Betrachter ein Verwirrspiel von Erwartungen und Überraschungen, das ihm im Bereich der Kampfdarstellungen bisher nur wenig geläufig war. Diese neue Art, im Bild Kampfgeschehen zu beschreiben, ist letztlich logische Konsequenz einer Entwicklung, die schon im späten 6. und frühen 5. Jh. bei den narrativen Bildern begonnen hatte<sup>138</sup>: Damals wurde das Potential einer neuen spannungserwirkenden Bild-erzählung entdeckt, die es den Vasenmalern erlaubte, unter Ausnutzung der medialen Möglichkeiten der Bilder komplizierte narrative Handlungen eindrucksvoll und mit eigener Wirkungskraft darzustellen. Was dort durch den Rekurs auf das Wissen des Betrachters über die jeweiligen Mythen-erzählungen gewährleistet war – das Evozieren von Erwartungen, auf die hin dann Spannung aufgebaut und Überraschungen erwirkt werden konnten –, blieb im Bereich der deskriptiven Bilder selbstverständlich zunächst versagt, da ihr Wirkungspotential stärker als die narrativen Bilder auf die ikonographischen Gegebenheiten im Bild angewiesen ist. Es spricht aber für die Kraft dieser neuen, spannungsreich erzählenden Bilder, daß



Abb. 151  
Kampf zwischen Reitern  
und Fußsoldaten.  
Attischer Kolonnen-  
krater des Malers von  
London E489, ehemals  
italienischer Kunsthan-  
del, um 450–440



Abb. 152 A und B  
Kampf zwischen Hopliten  
und Leichtbewaffneten.  
Attische Loutrophoros  
des Achilles-Malers,  
Philadelphia, University  
of Pennsylvania,  
um 450–440

mit einer gewissen Verzögerung schließlich auch im Horizont der deskriptiven Bilder versucht wird, diese Möglichkeiten einer intensiveren Provokation des Betrachters zu erzielen. Wohin dies bei den Kampfdarstellungen führen konnte, sehen wir nun bei den Bildern ab den 60er und 50er Jahren. Eine erste Stufe hatte freilich schon die ‚Entdeckung‘ der neuen Kampf-Ikonographie mit der impliziten Gewalt und dem zurückweichenden Unterliegenden ab den 70er Jahren gebildet. Eine zweite Stufe kam dann mit dem eigengesetzlichen Spiel der Waffenführung und dem Entwurf ungleicher Kampfkongstellationen hinzu, die in einem nochmals weitergreifenden Ausmaß die Erwartungen des Betrachters zu einer eigenen Kraft innerhalb der Wirkung der Bilder avancieren ließen. Weiter konnte man im Horizont dieser deskriptiven Bilder nicht kommen, die



Grenzen einer auf der Grundlage der Ikonographie erwirkbaren Verwirrung bzw. Verunsicherung des Betrachters waren hiermit erreicht.

Freilich, nicht alle Kampfdarstellungen folgten damals dieser Tendenz, derart subtil über Andeutungen und konterkarierende Entwürfe Kampf und kriegerische Gewalt zu beschreiben. Andere Bilder wählen eine um so eindeutigere Ikonographie. Das Interessante an ihnen ist, daß sie die Kombination der komplementären Aspekte, Tapferkeit und siegreiche Stärke, wie sie nun mit Hilfe der neuen ambivalenten Opfer-Ikonographie formuliert wurden, im Zusammenspiel von bedrohlicher Gegenwehr und gleichzeitigem Zurückweichen, wieder aufgeben – und an ihrer Stelle die beiden Aspekte wieder auf zwei unterschiedliche gegnerische Figuren aufteilen. So zeigt etwa der Maler von London E489 auf einem Kolonnettenkrater im italienischen Kunsthandel<sup>139</sup> (um 450/40, Abb. 151), wie zwei Reiter mit angelegter Lanze zwei Fußsoldaten angreifen: Der vordere der Fußsoldaten, ein Leichtbewaffneter, weicht unterliegend zurück, der hinter ihm stehende Hoplit führt dagegen kraftvoll seine erhobene Lanze gegen den vorderen Reiter. Ähnlich verteilen sich die Rollen des Unterliegens und des kraftvollen Kämpfens auf einer Lou-trophoros des Achilles-Malers in Philadelphia<sup>140</sup> (um 450/40, Abb. 152). Auf der einen Seite greifen zwei Hopliten von links kommend zwei

Abb. 153  
Kampf zwischen Hopliten  
und Reitern. Attische  
Loutrophoros des Talos-  
Malers, Amsterdam,  
Allard Pierson Mus.,  
um 420–400

Abb. 154  
Hoplitenkämpfe.  
Attischer Kelchkrater,  
Sarajevo, Nationalmus.,  
um 430–410



Leichtbewaffnete an. Der eine von ihnen, ein zu Fuß kämpfender Leichtbewaffneter, weicht vor den Hoplit zurück und sinkt in der geläufigen Ikonographie des Unterliegens in die Knie, während der eine Hoplit mit der Lanze gegen ihn zielt. Der zweite Leichtbewaffnete reitet im Angriff gegen die beiden Hopliten und führt seine erhobene Lanze zum Stoß gegen den vorderen der Hopliten, welcher gleichfalls mit seiner Lanze gegen den Reiter zielt. Die beiden Parteien spalten sich somit in zwei Kampfgruppen auf, in die des entschiedenen Kampfes sowie die des offenen Kampfes (die Vorstellung des offenen Kampfes zwischen Hoplit und Reiter wird auf der gegenüberliegenden Seite dann nochmals wiederholt). Noch weitergehend reizt schließlich der Talos-Maler diese Bildoption auf einer Loutrophoros in Amsterdam<sup>141</sup> (um 420–400, Abb. 153) aus: Zwei gerüstete Hopliten kämpfen gegen zwei leichtbewaffnete Reiter, zwischen ihnen kauert ein Unterlegener am Boden, der von dem vorderen Pferd niedergeritten zu werden droht. Was wir hier bei diesem letzten Beispiel vorfinden, ist letztlich nichts anderes als die Rückkehr zur alten Ikonographie der offenen Kämpfe, wie sie für die archaischen Kampfdarstellungen charakteristisch gewesen war, dann aber im Zuge der Pathetisierung an der Wende zum 5. Jh. aus dem ikonographischen Repertoire verbannt wurde: der Kampf gleich starker Gegner über einem Gefallenen.

Gerade in dieser retrospektiven Tendenz ist das Bild des Talos-Malers charakteristisch für das ausgehende 5. Jh. Bildet dieses doch grundsätzlich eine Phase, in der verschiedene alte Ikonographien wieder auftau-



Abb. 155  
Hoplitenkampf. Attische  
Halsamphora des Sues-  
sula-Malers, Boston, Mus.  
of Fine Arts, um 400

chen, die zuvor ausgeblendet worden waren. Dabei ist es nicht nur die Figur des Gefallenen, die plötzlich wieder eine Renaissance erfährt. Auch das stark polarisierte Schema des entschiedenen Kampfes, mit einem machtvollen Sieger und einem ohnmächtigen Unterliegenden, findet den Weg in das Repertoire der Kampfdarstellungen zurück. So zeigt ein Kelchkrater in Sarajevo<sup>142</sup> (um 430–410, Abb. 154) eine Schlachtdarstellung mit verschiedenen Szenen des Kämpfens. Die Mitte des Bildfeldes nimmt ein Zweikampf ein, der sich über beide Register erstreckt: Ein Reiter zielt mit der Lanze gegen einen Hopliten, der zu Boden gestürzt ist und sich mit Schild und Stein verzweifelt zu wehren sucht. Auf einer Halsamphora des Suessula-Malers in Boston<sup>143</sup> (um 400, Abb. 155) begegnet der Unterliegende in einer vergleichbar hoffnungslosen Situation: Er ist ebenfalls zu Boden gestürzt, hält seinen Schild dicht schützend vor seinen Körper und schwingt in der zurückgenommenen Rechten einen Stein – seine Chancen sind in Anbetracht des über ihm stehenden und kraftvoll mit dem Schwert zum tödlichen Schlag ausholenden Hopliten gering. Die Bilder lassen keine Zweifel am Kräfteverhältnis zwischen beiden Hoplitens – und somit auch keine Zweifel am Ausgang des Kampfes. Hier kann der Betrachter auf den ersten Blick die Kampfszene voll und ganz erfassen, ohne beim zweiten Blick wieder verunsichert zu werden<sup>144</sup>.

Letztlich kehrt hier der Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt zu einer wieder eindeutigeren Ikonographie zurück: den offenen Kampfszenen mit einigermaßen ausgewogenem Kräfteverhältnis und den ent-

schiedenen Kampfszenen mit klar polarisierter Konstellation. Dabei greifen die Vasenmaler Tendenzen auf, die einerseits die Kampf-Ikonographie des 6. Jh., andererseits die des frühen 5. Jh. prägten. Doch bleibt diese Rezeption selektiv. Denn was keine Renaissance erfährt, sind die Formen der expliziten Gewalt, sei es das explizite Töten, sei es das explizite Verwundet-Werden und Sterben des Unterliegenden. Hier bleiben die Vasenmaler bei den Spielarten der impliziten Gewaltdarstellung, mit ihrem subtileren Potential spannungsvoller Schilderung des Moments des ‚Davor‘. Interessanterweise aber drosseln sie ebenfalls das extreme Spiel der verunklarenden Bilder, die um die Jahrhundertmitte so beliebt wurden: Die Herausforderung an den Betrachter, sich den Fortgang der Szene in seiner Phantasie auszumalen, wird nun wieder mehr kontrolliert und durch klare Vorgaben gelenkt.

Alles in allem wirken die Kampfdarstellungen des späten 5. Jh. wie eine Quintessenz der beiden gegenläufigen Strömungen, die die Kampfdarstellungen zuvor im 5. Jh. bestimmt hatten. Nach den zunächst extremen Bildern drastischer Gewalt und der danach folgenden Gegenbewegung einer subtil anspielenden und verwirrenden Kampf-Ikonographie pendelt sich die neue Ikonographie in der Mitte ein. Sie zeigt klare und unmißverständliche Szenen starken Siegens und ohnmächtigen Unterliegens, aber sie bewahrt sich dabei ein gewisses Maß an spannungsvoller Darstellung, das die Phantasie des Betrachters zumindest ansatzweise weiter zu provozieren vermag. Diese hier gefundene Tendenz sollte dann auch länger Bestand haben: Die Kampfdarstellungen des 4. Jh. zeigen keine erneuten Pendelbewegungen im ikonographischen Entwurf, sondern richten sich nun in dieser vermittelnden Position im Spektrum fest ein<sup>145</sup>. Das Ausreizen des ikonographischen Spektrums an seinen Rändern erweist sich damit als ein spezifisches Phänomen gerade des frühen und mittleren 5. Jh.

### **Statt einer Zusammenfassung: Neue Unklarheiten**

Die Geschichte der Darstellungen der Hoplitenkämpfe im 6. und 5. Jh. hat sich als eine Geschichte mit zwei Handlungen erwiesen. Zum einen geht es um die Veranschaulichung bestimmter hoplitischer Qualitäten, vornehmlich exemplifiziert an der Figur des stärkeren und siegreichen Hopliten, die die Situation der Bilder prägt. Hieraus ergeben sich bestimmte Konstellationen in der ikonographischen Ausgestaltung der Kampfszenen und entstehen auch immer wieder Tendenzen zur Neuorientierung im diachronen Wandel der Bilder. Hinzu kommt, als zweiter Handlungsstrang, ein wachsendes Interesse an einem eindrucksvollen und emotional bewegenden Modus in der Schilderung des Kampf-



geschehens, jenseits der rein inhaltlichen Formulierung der Qualitäten und Vorstellungen. Dieses Interesse setzt mit Beginn des 5. Jh. zunehmend ein und beschert dem Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt eine zusätzliche emphatische Wirkungskraft. Der von den Bildern getragene Diskurs gewinnt dadurch eine intensivere und eindringlichere Auseinandersetzung beim Betrachter. Gleichzeitig experimentieren jedoch die Vasenmaler mit einem größeren Risiko, indem sie nun stärker die Phantasie des Betrachters zu provozieren versuchen und die Wirkung der Bilder zum Teil auf dieses Zusammenspiel ausrichten: Hierdurch können die Bilder eine neue ungeheure Kraft gewinnen, aber sie können auch leicht verlieren, wenn ihr Appell an den Betrachter scheitert. Das kontinuierliche Ringen mit diesem Risiko führt die Vasenmaler immer wieder zu neuen Experimenten und bedingt dadurch gleichfalls eine gewisse Bewegung in der diachronen Entwicklung der Kampf-Ikonographie. So erweisen sich also die Darstellungen der Hoplitenkämpfe im 6. und 5. Jh. letztlich von zwei verschiedenartigen, aber nachhaltigen Tendenzen bestimmt, die in unterschiedlicher Gewichtung und wechselseitiger Beeinflussung immer wieder neu zusammenwirkten.

Auffällig an der Situation der Hoplitenkämpfe ist die große Flexibilität im Entwurf bzw. daraus folgend die Heterogenität im ikonographischen Spektrum. Auffällig und bemerkenswert ist dies vor allem, wenn wir dagegen unsere Beobachtungen bei den drei Fallstudien vergleichen. Dort hatten die verschiedenen Themenbereiche – die Kämpfe gegen die Monsterhoplitens einerseits und die Kämpfe unter den Helden vor Troia andererseits – zum Teil verschiedene Felder im ikonographischen Spektrum besetzt. Das wunderte zunächst nicht, waren es doch Kämpfe von sehr unterschiedlicher Konzeption, vor allem von sehr verschieden bewerteten Gegnern. Was nun dafür aber um so mehr wundert, ist, daß die Hoplitenkämpfe mit ihrer offeneren Ikonographie mehr der Situation der Monsterkämpfe entsprechen<sup>146</sup> (zumindest im 6. und frühen 5. Jh., solange diese Kämpfe dargestellt wurden); die Situation der troianischen Kämpfe mit ihrer stärker eindimensional ausgebildeten Ikonographie erweist sich dagegen eher als eine Sonderform im Repertoire der Hoplitenkämpfe. Diese stärkere Affinität der Hoplitenkämpfe zur Ikonographie der Monsterkämpfe ist ein Phänomen, das man ausgehend von der inhaltlichen Konzeption der Kämpfe zwischen griechischen Hoplitens weniger erwartet hätte – und das um so erklärungsbedürftiger wird.

Doch wollen wir dieses Phänomen hier wiederum noch nicht diskutieren – sondern zunächst eine sicherere Grundlage für eine Diskussion schaffen, indem wir nun als Gegenbeispiele zu den Hoplitenkämpfen anders determinierte Kämpfe mit negativer bewerteten Gegnern untersuchen. Hier bieten sich die drei mythischen Schlachten der Gigantomachie, der Amazonomachie und der Kentauiromachie an – als Bildthe-

men, die sich wie die Hoplitenkämpfe einer auffallenden Beliebtheit erfreuten und somit einen quantitativ repräsentativen Vergleichspunkt bieten. Ziel dieses Vergleiches ist es nun vor allem zu prüfen, inwieweit die abweichende Definition des bekämpften und zum größten Teil besiegten Gegners zu einer differenten Ikonographie kriegerischer Gewalt führt – als sie im Horizont der Hoplitenkämpfe entwickelt worden war. Erst aus dem Vergleich der verschiedenen ikonographischen Spektren wird es letztlich möglich werden, das spezifische Profil der Hoplitenkämpfe sicher zu bestimmen – und zugleich die überraschende Verwandtschaft zwischen den Hoplitenkämpfen und den Monsterkämpfen zu erklären.

Bevor wir uns aber den Bildern der großen mythischen Schlachten zuwenden, wollen wir – als ein kleines, aber instruktives Intermezzo – den Blick kurz auf die Darstellungen der Perserkämpfe werfen. Ist hier doch, im Zeichen eines ausgeprägten Feindbildes, ein ideales Beispiel zu erwarten, was die Konzeption eines möglichen ‚Gegenentwurfs‘ zu den normalen Kämpfen unter griechischen Hopliten anbelangt. Auch wenn die Perserkämpfe lediglich einen Blick in die Situation des 5. Jh. zu eröffnen vermögen, so erweisen sie sich dennoch als ein geeigneter Auftakt zu den Untersuchungen der mythischen Schlachten.

## Der Kampf gegen die Perser: Neue Diskriminierung des Opfers?



Als die Athener Anfang des 5. Jh. in den direkten Konflikt mit den Persern gerieten und dabei neue Dimensionen des Krieges sowie der Bedrohung ihrer eigenen Polis erfuhren, kam es auch zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem feindlichen Gegner<sup>1</sup>. Erstmals scheint die Distanz zum orientalischen Fremden in einem deutlich angespannteren Verhältnis begriffen worden zu sein. Diese veränderte Sicht auf den persischen Feind ist in der Forschung bekanntlich als Zäsur von weltgeschichtlicher Bedeutung bewertet worden: als die Geburtsstunde eines neuen abwertenden Verständnisses vom Fremden und vom Feind. Der Fremde wird hierbei zum verhöhten Barbar, der gleichwertig geachtete Gegner zum grundsätzlich verachteten Feind<sup>2</sup>, der Kontrahent des Griechen zum krassen Gegenbild griechischer Identität. Als eines der zentralen Zeugnisse für die Etablierung dieses neuen ‚Feindbildes‘ gelten besonders die Darstellungen der Perserkämpfe auf den attischen Vasen, die seit dem Jahrzehnt von 490/80 im Repertoire der Kampfdarstellungen auftauchen<sup>3</sup>.

Unter solchen Voraussetzungen scheinen die Bilder von den Perserkämpfen ein idealer Testfall für unsere Fragestellung zu sein: Zeigen sie uns nun doch, im Unterschied zu den Hoplitenkämpfen, eine grundsätzlich stärker polarisierte Auseinandersetzung zwischen den Griechen bzw. Athenern und ihren persischen Feinden. Die Parteinahme des atheneischen Betrachters war bei solchen Bildern von vornherein eindeutig. Wie aber gestalteten die Vasenmaler diese so anders konditionierten Kampfszenen? Welche abweichenden ikonographischen Formen griffen sie auf, um den besonderen Charakter dieser Kämpfe deutlich zu markieren und den Betrachter in seiner parteilichen Aufmerksamkeit zu unterstützen?

Die Antwort hierauf irritiert. Zumindest, wenn wir mit den durch die Forschung etablierten Erwartungen an diese Bilder herantreten. Denn die Vasenmaler scheinen wenig Sorge darauf verwandt zu haben, eine differenzierte Gewalt-Ikonographie für die Perserkämpfe zu entwickeln. So jedenfalls präsentiert sich der Befund, analysiert man die Bilder vor

dem Hintergrund der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe<sup>4</sup>: Die Perserkämpfe kommen der Ikonographie der Hoplitenkämpfe teils überraschend nahe – näher, als dies in der Forschung meist thematisiert wird<sup>5</sup>.

In der Forschung werden bekanntlich zwei Gruppen von Perserkampfdarstellungen unterschieden, ihre Trennung basiert auf einer deutlichen Verschiebung in der Ikonographie der Kampfszenen<sup>6</sup>: Eine erste Gruppe bilden die frühen Darstellungen von 490/80 bis 470/60, die sich durch drastische Szenen des Besiegens und Tötens der persischen Feinde auszeichnen; hiervon setzt sich eine zweite Gruppe von Bildern ab, die ab 470/60 entstanden sind und eine gedämpfte Ikonographie der Gewalt zeigen, in der „die kämpfenden Parteien durch entsprechende Typenwahl als einander gleichwertig“<sup>7</sup> wiedergegeben würden. Der Wandel der Perserkampfbilder definiert sich also vorrangig durch den Wandel in der Ikonographie des Gegners, vom drastisch unterliegenden und sterbenden zum noch wehrhaft agierenden Perser. Aus dieser Differenz hat vor allem Wulf Raeck einen Wandel in der ideologischen Einstellung Athens gegenüber dem persischen Feind zu rekonstruieren versucht<sup>8</sup>: Die drastischen Bilder spiegelten die angespannte Situation der Perserkämpfe wider, die gedämpfteren Bilder der folgenden Jahrzehnte hingegen eine zunehmend entspanntere und wieder offenere Sicht auf die Perser.

Vor dem Hintergrund der ikonographischen Veränderungen, die wir bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen beobachtet haben, wird jedoch klar, daß die Perserkämpfe mit ihrem Wandel kein isoliertes Phänomen darstellen. Vielmehr zeichnen sich hier dieselben strukturellen Tendenzen in der Veränderung der Kampf-Ikonographie ab, wie sie sich auch bei thematisch anders definierten Kampfszenen vollziehen. Das bedeutet für die Interpretation der Perserkampfbilder, daß gegenüber einer zu einseitig auf die Perserideologie zielenden Deutung zunächst größere Vorsicht geboten ist. Die Perserkampfbilder lassen sich nur verstehen, wenn wir (und zwar stärker als bisher geschehen) ihre Ikonographie und ihre Veränderungen im weiteren Kontext der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe diskutieren: wo Abweichungen und wo Konvergenzen vorliegen – und wie sich sowohl Abweichungen als auch Konvergenzen historisch plausibel interpretieren lassen. Dies wollen wir im folgenden tun. Die Untersuchung wird dabei letztlich weitreichende Konsequenzen haben: Überhaupt werden wir die ikonographische Grundlage nochmals prüfen müssen, auf der bislang das Konzept vom neuen persischen Feindbild entwickelt worden war<sup>9</sup>. Damit gerät schließlich auch unsere Versuchsanordnung wieder in Unruhe: Die anfangs vermuteten klaren Rahmenbedingungen lösen sich in jedem Fall auf, so daß wir gezwungen sind, auch das Potential unseres Testfalls nochmals neu für unsere Frage nach der Bedeutung der Opferperspektive auszuloten.

## Die frühen Bilder der Perserkämpfe: Das Ausbleiben eines neuen Feindbildes

Betrachten wir die Bilder der Perserkämpfe im einzelnen. Unter der Gruppe der frühen Bilder fallen zweifelsohne Darstellungen auf, die das Unterliegen der Perser in einer drastischen Weise formulieren. Und es sind diese Bilder, auf die vor allem die Forschung als Indiz für eine extrem angespannte Auseinandersetzung der Athener mit ihren persischen Feinden hingewiesen hat. So erscheint auf einer bekannten Schale des Dou-

Abb. 156  
Griechen bezwingt Perser.  
Attische Schale des  
Douris, Paris, Mus. du  
Louvre, um 490–480





ris in Paris<sup>10</sup> (um 490/80, Abb. 156) ein kopfüber zu Boden stürzender Perser, über dem ein überlegen kämpfender Grieche steht und mit seinem Schwert zum tödlichen Stoß ausholt. Während der Hoplit in der konventionellen Ikonographie des Siegers wiedergegeben ist, ist die Darstellung des stürzenden Persers außergewöhnlich. Auffallend ist das Fehlen jeglichen Versuchs, sich im Sturz mit Händen, Armen oder Knien abzufangen und das Aufschlagen auf den Boden damit abzumildern, wie dies sonst bei Darstellungen zusammenbrechender Krieger der Fall ist. Der Perser schlingert kopfüber stürzend und in verrenkter Haltung durch den Raum, worin sich seine absolute Ohnmacht manifestiert. Allerdings ist es auch primär dieser exzeptionelle Sturz, über den das drastische Unterliegen des Persers formuliert wird. Zwar hat der Vasenmaler sein Gesicht en face wiedergegeben, mit wahrscheinlich brechenden Augen, womit gleichfalls auf das Sterben des Persers hingewiesen sein kann. Ansonsten aber fehlen alle weiteren ikonographischen Elemente des entkräfteten Sterbens: Keine blutenden Wunden überziehen den Körper des Persers, sein Mund ist nicht stöhnend geöffnet, und in beiden Händen hält er noch kraftvoll die Standarte sowie sein Schwert<sup>11</sup>. Das heißt: Nicht alle Optionen sind hier aufgegriffen worden, die damals für die Darstellung eines drastischen Unterliegens zur Verfügung standen. Behalten wir das in Erinnerung.

Ein ähnlich aufsehenerregender Sturz findet sich auch im Innenbild einer Schale in Tübingen<sup>12</sup> (um 480/70, Abb. 157). Der unterliegende Perser ist hier allein wiedergegeben, ohne den zugehörigen siegreichen Hopliten – wodurch die Aufmerksamkeit ganz auf sein Unterliegen und Sterben fokussiert wird. Dargestellt ist der Moment des Zusammenbrechens: Der Bogenschütze scheint genau in dem Moment getroffen worden zu sein (mit welcher Waffe, entzieht sich dem Betrachter), in dem er einen Pfeil abschießen wollte – darauf weist der Pfeil, den er anscheinend in der erhobenen Rechten noch hält<sup>13</sup>, sowie der schon am Boden liegende Bogen. Mit beiden Knien stürzt der Perser auf den durch die Tondolinie imaginierten Boden und dreht sich mit dem Oberkörper nach hinten um, sein Kopf sinkt kraftlos auf die Brust, sein Mund ist geöffnet, die mit gespreizten Fingern ausgestreckte Linke markiert den Zustand entkräfteten Sterbens. Vergleichbar zu dem Bild des *Douris* inszeniert der Vasenmaler auch hier das Unterliegen des Persers in Form eines aufgrund seiner verrenkten und schmerzhaften Haltung spektakulären Sturzes.

Darstellungen qualvoll stürzender Opfer sind in dieser Weise singulär. Und es ist bezeichnend, daß derartige Darstellungen gerade für die Figur der Perser aufgegriffen werden. Dennoch muß man sich fragen, welche Aussagen solch drastische Bilder für die Bewertung der persischen Gegner tatsächlich implizieren. Man hat diese Bilder wie gesagt häufig

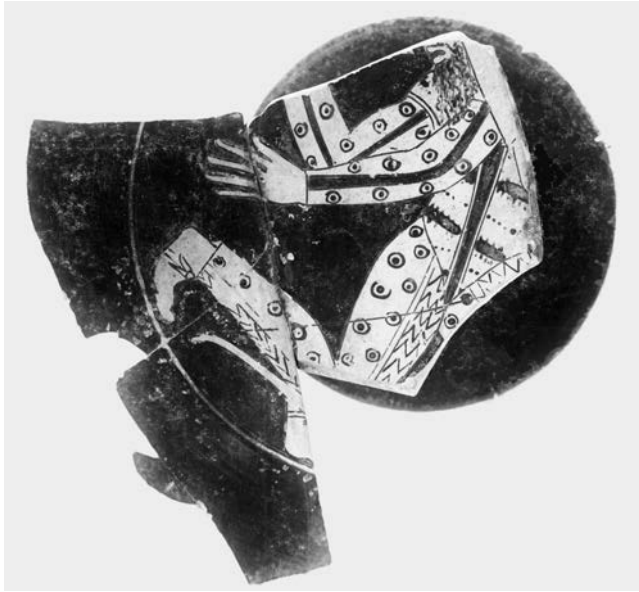


Abb. 157  
Unterliegender Perser.  
Attische Schale in  
Tübingen, Universität,  
um 480–470

als Indiz für ein neu konzipiertes Feindbild gewertet, über das die absolute Überlegenheit der Griechen über die Perser formuliert werden sollte<sup>14</sup>. Als die nächsten typologischen Parallelen verwies man dabei auf die Darstellungen von Verbrechern, die in ähnlich ohnmächtiger Weise zu Tode kommen – allen voran die Darstellungen des Skiron, der von Theseus vom Felsen gestürzt wird<sup>15</sup> (Abb. 158–159<sup>16</sup>): Hier zeigt sich gerade in der Zeit um 500–470 eine ausgeprägte Vorliebe, das Unterliegen des Verbrechers im Motiv des aufsehererregenden Sturzes darzustellen. Es ist klar, daß die Ikonographie der stürzenden Perser von solchen Bildern angeregt wurde. Und es ist auch klar, daß man diese Ikonographie aufgriff, weil sie eine besondere Herabwürdigung des überwundenen Gegners ermöglichte. Aber es bleibt dennoch zu fragen, ob dadurch eine besondere Distanz zu den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen entstand, wie es als Prämisse für die Konstituierung eines neuen extremen Feindbildes zu fordern wäre. Halten wir uns die oben betrachteten Bilder kämpfender griechischer Hopliten vor Augen: Neben den geläufigen Schemata entschiedener Kämpfe waren vor allem in der Zeit von 510/500 bis 480/70 immer wieder Bilder zu greifen, in denen das Unterliegen eines griechischen Hopliten in drastischer Weise formuliert war<sup>17</sup> (s.o. Abb. 75. 126. 136–137). Ist diese Ikonographie eines wenig ruhmvoll unterliegenden Hopliten wirklich so abweichend von den drastischen Bildern der stürzenden Perser? Zweifelsohne sind diese Bilder typologisch nicht zu vergleichen. Aber die Frage nach der Bewertung der Perser ist nicht nur eine Frage nach typologischen Parallelen<sup>18</sup> – sie ist auch eine Frage nach der Relation zu denjenigen Bildern, von denen sich die Perser als kras-

Abb. 158  
Theseus stürzt Skiron  
vom Felsen. Attische  
Schale des Douris, Berlin,  
Antikensmlg., um 480

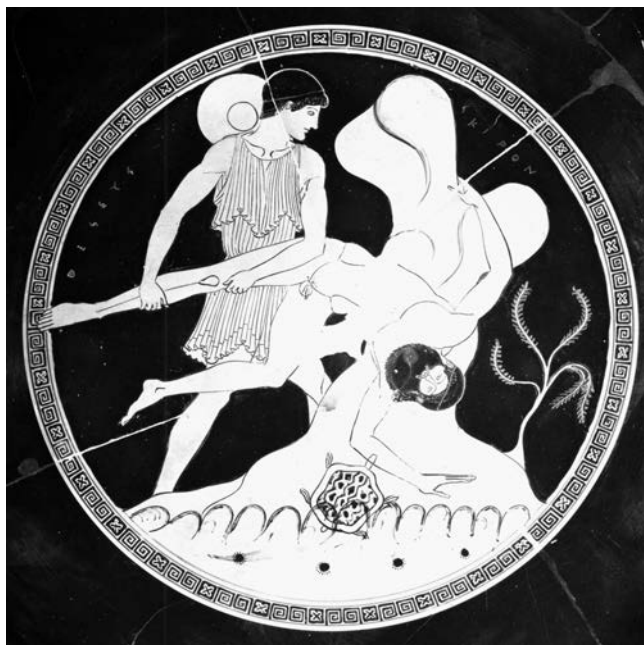


Abb. 159  
Theseus stürzt Skiron  
vom Felsen. Attische  
Halsamphora des Oionokles,  
Bryn Mawr, College,  
Leipzig, Universität, und  
Capua, Mus. Campano,  
um 470





Abb. 160  
Griecher bezwingt Perser.  
Attische Schale des  
Triptolemos-Malers,  
Edinburgh, Royal Mus.  
of Scotland, um 480

se Gegenentwürfe klar absetzen sollen. Und hier, bei der Frage nach der Relation, kann man kaum eine deutliche Distanz erkennen. Auch die griechischen Hopliten können in Formen drastischer Überwindung und herabwürdigender Vernichtung vorgeführt werden, mit Motiven erbarungsvoller und entsetzlicher Stürze. Die betrachteten Schaleninnenbilder mit den stürzenden Persern sind somit lediglich eine nochmalige, aber letztlich nur graduelle Steigerung derartiger Szenen extremer Unterwerfung.

Das Fehlen einer deutlichen Distanz mag überraschen. Und stimmt nachdenklich, was die ikonographische Grundlage für den Nachweis eines neu entstandenen, krassen Feindbildes anbelangt – zumal wir hier die extremsten Beispiele von drastischen Perserkämpfen vor uns haben. Andere Vasenbilder lassen Perserkämpfe und Hoplitenkämpfe noch enger zusammenrücken. So erscheint im Innenbild einer Schale des Triptolemos-Malers in Edinburgh<sup>19</sup> (um 480, Abb. 160) ein griechischer Hoplit, der mit dem Schwert zum tödlichen Schlag gegen einen Perser ausholt. Dieser ist wieder zu Boden gestürzt, erscheint nun aber im geläufigen Schema des zusammengebrochenen Unterliegenden – und dies zudem in der Ikonographie des ruhmvoll sterbenden Hopliten, zum Angreifer hingewandt und mit dem Schwert zur Gegenwehr ausholend. Eine solche Darstellung ist im Repertoire der Hoplitenkämpfe, wie wir gesehen haben, eine durchaus geläufige Option; derselbe Vasenmaler wählt sie

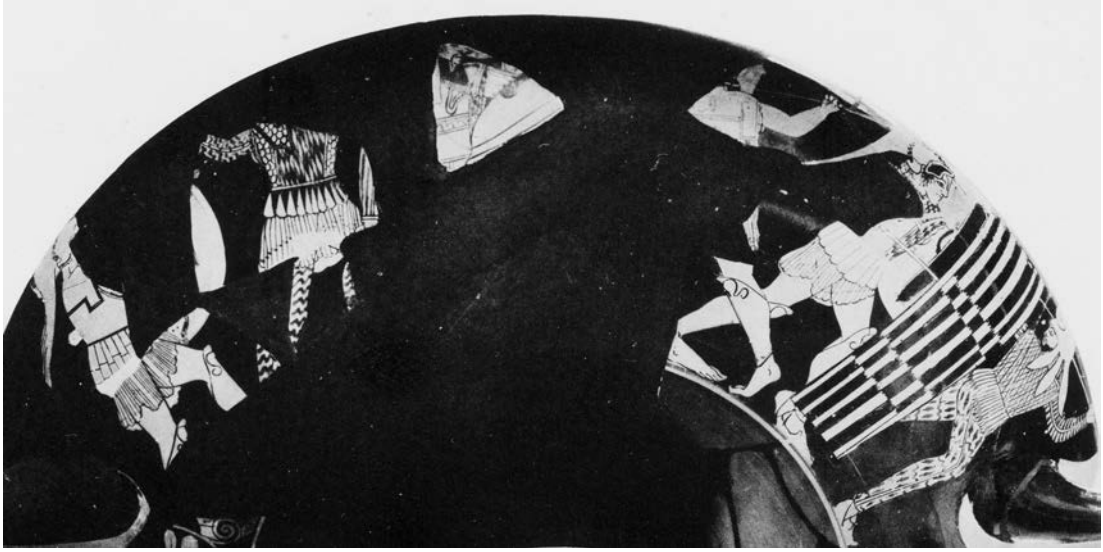


Abb. 161 A  
Kämpfe zwischen Grie-  
chen und Persern. Atti-  
sche Schale des Malers  
des Oxforder Brygos,  
Oxford, Ashmolean Mus.,  
um 480

etwa auf einer Schale in München (s.o. Abb. 121) gleichermaßen für einen griechischen Hopliten. Allerdings fällt auf, daß es bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen häufiger die zurückweichenden Hopliten sind, die das Schwert noch gegen den Angreifer erhoben zeigen (s.o. Abb. 112. 125); die ruhmvoll sterbenden Hopliten werden dagegen eher unter Betonung ihres entkräfteten Dahinscheidens vorgeführt, ihr Arm mit der Waffe sinkt oder sie versuchen umsonst, das Schwert noch aus der Scheide zu ziehen (s.o. Abb. 75. 120). Umso bemerkenswerter ist es, daß der sterbende Perser auf der Schale in Edinburgh noch wehrhaft (wenn auch hoffnungslos) sein Schwert gegen den Griechen geführt hält. Behalten wir auch dies in Erinnerung. Was für den Perser gilt, gilt freilich auch für die Darstellung seines Bezwinners: Die Darstellung des siegreichen griechischen Hopliten im sogenannten Harmodios-Motiv ist ebenfalls bei Hoplitenkämpfen hinlänglich bezeugt (s.o. Abb. 125. 128). Auch dieses Motiv markiert somit kein drastischeres Töten des Persers, als es im Horizont der Hoplitenkämpfe formuliert wird.

Ähnliche Beobachtungen gelten auch für die namengebende Schale des Malers des Oxforder Brygos<sup>20</sup> (um 480, Abb. 161). Die eine Außenseite zeigt eine Schlacht zwischen Griechen und Persern. Die Mitte nimmt die Szene eines entschiedenen Kampfes ein: Ein griechischer Hoplit greift mit erhobener Lanze einen Perser an, die Lanzenspitze erscheint dicht vor dem Kopf des Gegners, markiert also höchste Bedrohung. Der Perser hingegen erscheint entkräftet zu Boden sinkend, hingewandt zu seinem Bezwinner, den rechten Arm mit dem Schwert gesenkt, den Kopf auf die Brust senkend, die Augen geschlossen und den Mund geöffnet – es ist die geläufige Ikonographie des ruhmvoll sterbenden Hopliten, wie



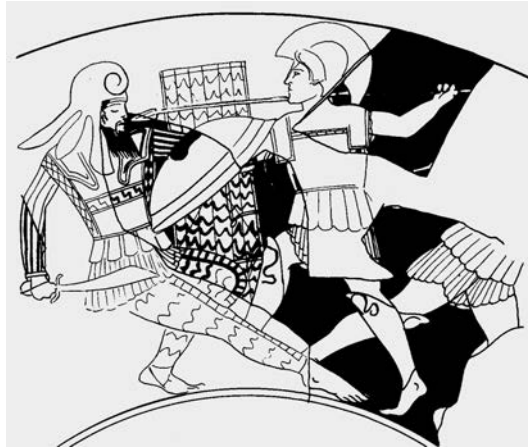


Abb. 161 B  
Detail in Rekonstruktion

wir sie sowohl für die normalen Hopliten als auch für die herausgehobenen Helden vor Troia kennen (s.o. Abb. 51. 68. 74), die hier nun für einen unterliegenden Perser aufgegriffen wird. Es bleibt somit allein seine Tracht, die ihn als anderen Gegner charakterisiert. Ist eine solche Ikonographie eines angesehenen Kriegers aber für die Darstellung eines *extremen* Feindbildes zu erwarten? Und ist eine solche ikonographische Indifferenz als plausibles Phänomen im Kontext der Konstituierung eines *krassen* Feindbildes vorstellbar? Auch hier kommen Zweifel auf, wie stark damals das Bedürfnis der Athener tatsächlich war, die Figur des Persers im Sinn eines betont asymmetrischen Feindbildes zu definieren. Zumindest der Vasenmaler dieser Schale scheint hieran nur bedingt Interesse gehabt zu haben. Dies bestätigen auch die beiden weiteren Kampfszenen, die die Mittelgruppe rahmen. Sie zeigen jeweils einen angreifenden Griechen und einen zurückweichenden Perser: Die Szene an der linken Seite ist nicht näher zu bestimmen, offen bleibt die genaue Aktion des Persers; auf der rechten Seite hingegen agiert der zurückweichende Perser noch deutlich wehrhaft gegen seinen Verfolger, indem er seinen Schild schützend vor seinen Körper hält und mit der Lanze gegen den Griechen zielt. Natürlich, unter dem Strich sind das Unterliegen der Perser und der Sieg der Griechen evident. Aber es lohnt, gerade an diesem Beispiel auch die Gegenrechnung aufzumachen und sich die Optionen zu vergegenwärtigen, die der Vasenmaler auch hätte aufgreifen können, um das Unterliegen der Perser zu verdeutlichen: Darstellungen ohnmächtigen Fliehens und ruhmlosen Zusammenbrechens, wie sie die Maler ohne Bedenken bei den Hoplitenkämpfen aufgreifen konnten (s.o. Abb. 126. 128. 137).

Im konventionellen ikonographischen Horizont der Hoplitenkämpfe bewegen sich auch drei spät-schwarzfigurige Gefäße, zwei Lekythen, eine in Athen (Abb. 162) und eine in Privatbesitz, sowie ein Alabastron in

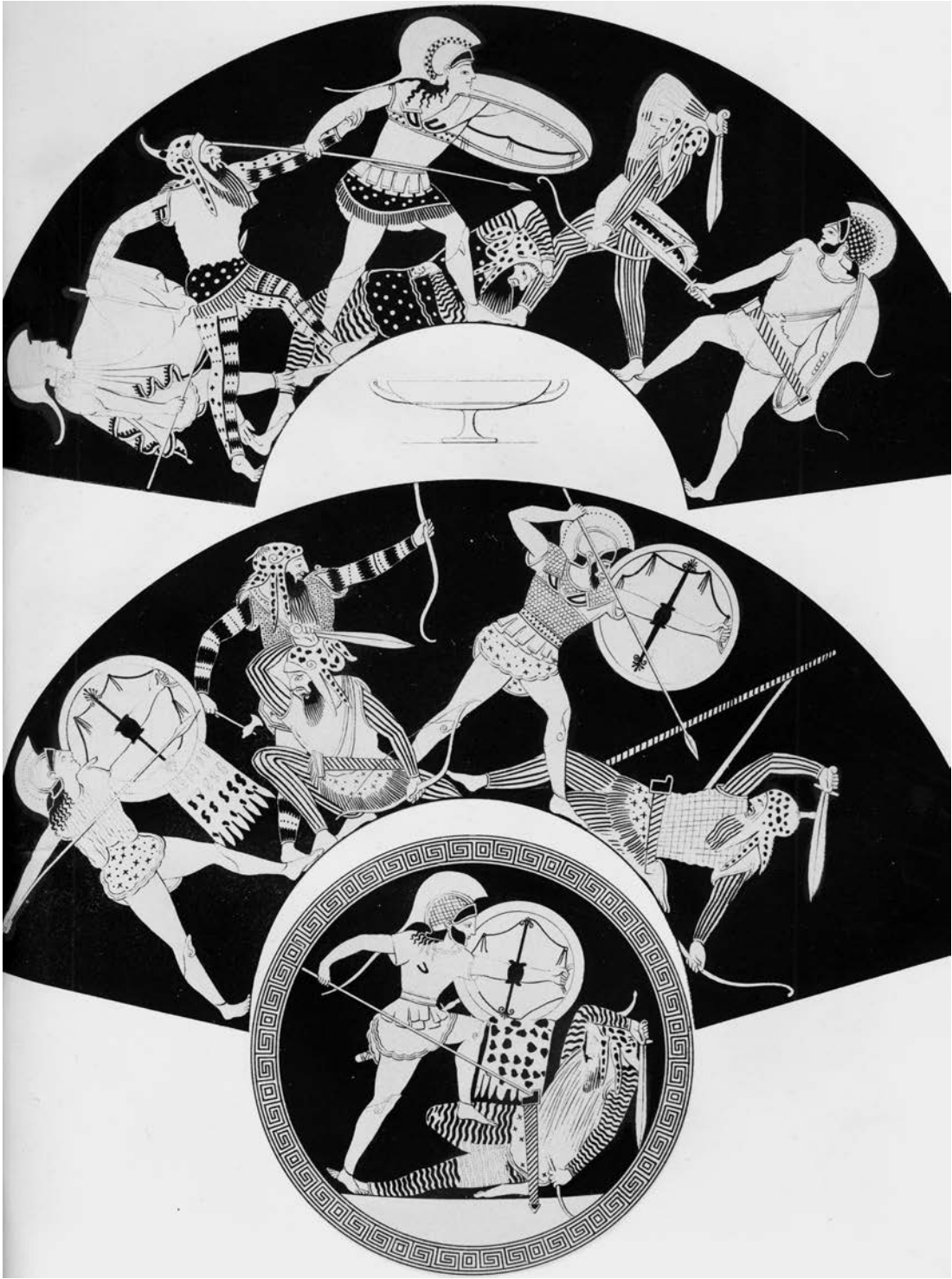
Abb. 162  
Kampf zwischen Griechen  
und Persern. Attische  
Lekythos, Athen, Nat.  
Mus., um 490–480



Paestum<sup>21</sup>, die in vergleichbarer Weise entschiedene Kampfszenen mit Persern zeigen. Im Unterschied zu den beiden Schalen zuvor erscheinen die Perser hier im Schema des ruhmlos fliehenden und zu Boden stürzenden Feindes. Und auch die Überlegenheit der Griechen wird durch das Motiv der expliziten Gewaltausübung nochmals betont. Doch bleiben wir letztlich mit diesen Bildern ebenfalls im Rahmen der ikonographischen Optionen, die gleichzeitig für die unterliegenden Hopliten aufgegriffen werden konnten (s.o. Abb. 119. 136).

Bleibt als letztes Beispiel der frühen Perserkampfdarstellungen, das wir prüfen müssen<sup>22</sup>, die berühmte Schale des Malers der Pariser Gigantomachie, ehemals Basseggio, nun in New York<sup>23</sup> (um 480/70, Abb. 163). Unter den überlieferten Schalen zeigt sie erstmals Perserkämpfe auf all ihren Bildflächen, den Außenseiten sowie im Schaleninneren<sup>24</sup>. Im Innenbild erscheint die schon von der Schale in Edinburgh bekannte Szene des entschiedenen Kampfes: Der Grieche steht überlegen über seinem Opfer, stößt hier sogar die Lanze in dessen Körper und setzt den Fuß als Zeichen der Bezwingung auf den Oberschenkel des Persers; dieser ist nach hinten zu Boden gestürzt, wieder im Schema des ruhmvoll gefallenen Kriegers, und hat im Aufbäumen letzter Kraft das Schwert zum Schlag erhoben. Für die Ikonographie des Persers gilt das, was wir oben schon zum Bild in Edinburgh gesagt haben. Und auch die Ikonographie des siegreichen Hopliten, mit dem Motiv der expliziten Gewalt, ist nicht ungewöhnlich im Horizont der Hoplitenkämpfe. Allein das Motiv des aufgesetzten Fußes mag zunächst außergewöhnlich erscheinen: Zweifels-

Abb. 163 (S. 249)  
Kampf zwischen Griechen  
und Persern. Attische  
Schale des Malers der  
Pariser Gigantomachie,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art (ehm. Rom,  
Basseggio), um 480–470



ohne findet es sich häufiger in Darstellungen der Überwindung von Verbrechern und Monstern oder auch im Kampf gegen Kentauren<sup>25</sup> (Abb. 348C). Aber, und das scheint mir wichtig: Es kann auch, wenn auch seltener, bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen Anwendung finden (Abb. 127<sup>26</sup>). Und genau genommen kann das Argument der selteneren Verwendung letztlich wieder auf die Bilder der Perserkämpfe übertragen werden: Denn auch hier ist es nur die Schale in New York, die dieses Motiv extremer Bezwungung bezeugt. Wieder läßt sich also keine überzeugende Distanz zu den ikonographischen Konventionen der Hoplitenkämpfe festmachen.

Außergewöhnlicher sind die Kampfdarstellungen auf den beiden Außenseiten, wobei ich diese Außergewöhnlichkeit allerdings in anderer Hinsicht akzentuieren möchte als bislang in der Forschung meist betont<sup>27</sup>. Beide Seiten zeigen unbestritten die eindeutige Überlegenheit der Griechen – aber sie zeigen dies in keiner exzeptionell drastischeren Weise, als es bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen der Fall sein kann. Um so erstaunlicher ist aber dafür die Offenheit, in der die Szenen zum Teil formuliert sind: Von sechs persischen Feinden kämpfen noch drei kraftvoll gegen die Griechen, und auch zwei der bedrängten Perser am Boden schwingen noch ihr Schwert. Betrachten wir die Szenen im einzelnen: Auf der einen Seite greift in der rechten Bildhälfte ein Grieche mit erhobener Lanze einen zu Boden gestürzten Perser an, der sein Schwert verzweiflungsvoll gegen ihn führt – die Szene folgt einem geläufigen und den Perser keineswegs diffamierenden Schema (s.o. z. B. Abb. 121). Im Rücken des Griechen erscheint ein weiterer Perser, den Bogen in der vorgestreckten Linken, die Axt in der Rechten haltend – und eindeutig gegen den griechischen Hopliten vorgehend: Dieser Perser nimmt die Rolle des zu Hilfe eilenden Gefährten ein, der den siegreichen Angreifer bedroht<sup>28</sup>. Dahinter schließt sich eine weitere Kampfszene an: Ein griechischer Hoplit greift mit zum Stoß geführter Lanze einen am Boden knienden Perser an<sup>29</sup>, dieser schwingt wieder das Schwert über dem Kopf erhoben – und wir müssen uns klar machen, daß dieses Schwingen ein letztlich kraftvolles Schwingen meint, nicht weit entfernt vom sogenannten Harmodios-Motiv. Selbstverständlich, die Bedrohung für die Perser und ihr Unterliegen stehen außer Zweifel. Nicht zuletzt unterstreichen dies auch die Pathosformeln wie der geöffnete Mund, vielleicht auch die kontrahierte Braue, die die beiden am Boden agierenden Perser zeigen<sup>30</sup>. Aber dennoch muß man sich auch hier fragen, warum der Vasenmaler nicht drastischere Motive von kopfüber stürzenden und ohnmächtig bzw. ruhmlos agierenden Opfern gewählt hat, wie sie ihm die Ikonographie der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe bereitstellte.

Noch überraschender ist in dieser Hinsicht schließlich die zweite Schallenseite: Über einem gefallenem Perser greift in der Mitte wieder ein

griechischer Hoplit mit vorgeführtem Schild und gesenkt gehaltener Lanze einen zweiten Perser an. Dieser schreitet jedoch gleichfalls kraftvoll gegen ihn vor und schwingt sein Schwert über dem Kopf, zum Schlag gegen den Griechen bereit. Hinter dem Perser erscheint wiederum ein zweiter griechischer Hoplit, der mit seinem Schwert bedrohlich gegen den Perser zielt. Erneut steht der Ausgang dieses Kampfes letztlich außer Frage – aber es erstaunt doch, wie indirekt die Überlegenheit der Griechen bzw. noch mehr das Unterliegen des Persers hier formuliert wird. Dies gilt auch für die restliche Darstellung auf der linken Schalenhälfte. Anstatt hier eine in sich geschlossene zweite Kampfszene wiederzugeben, läßt der Vasenmaler das Kampfgeschehen von der rechten Hälfte sich fortsetzen: Ein dritter Perser greift den griechischen Hopliten im Rücken an, hält in der zurückgenommenen Rechten bedrohlich eine Axt und versucht den griechischen Hopliten am rechten Arm zu packen, um den Lanzenstoß gegen seinen Gefährten zu verhindern. Hinter diesem dritten Perser schließt sich wiederum ein dritter Grieche an, auch er agiert im Rücken seines Gegners und versucht seinerseits, diesen von seinem Angriff auf den griechischen Hopliten in der Mitte abzuhalten. Es ist ein kontinuierliches Auf und Ab, mit Angriff und Gegenangriff, mit Bedrohung im Rücken und Gegenbedrohung, in dem hier der Kampf zwischen Griechen und Persern formuliert wird. Ein auf den ersten Blick unklares Gewirre, das das Chaos und die Unberechenbarkeit eines gefährlichen Kampfgeschehens nachzeichnet. Auf den zweiten Blick wird die Überlegenheit der Griechen natürlich dann offensichtlich. Aber es ist weniger eine Überlegenheit der Haltungen (man hat eher den Eindruck, daß die kraftvoll kämpfenden Perser den gefallen Gefährten als Gegengewicht benötigen, damit ihr Unterliegen unmißverständlich antizipiert ist). Vielmehr formuliert sich die Überlegenheit der Griechen in der Divergenz der Ausrüstungen, dem Aufeinanderprallen der Waffen des Nahkampfes, Lanze bzw. Schwert und Schild, gegen eine gemischt für Nah- und Fernkampf ausgerichtete Bewaffnung, Bogen und Schwert bzw. Axt<sup>31</sup>. Je länger der Betrachter das Zusammenspiel der verschiedenen Figuren verfolgt und die Chancen der verschiedenen angreifenden Krieger abwägt, desto mehr löst sich freilich seine anfängliche Verwirrung über diese Kampfszene. Aber ist dies ein Bild, das man erwarten würde, wenn es vor allem um eine unmißverständliche Darstellung der griechischen Überlegenheit gegenüber einem herabzuwürdigenden Feind ginge?

Gerade diese Schalseite mit ihrem verworrenen Kampfgeschehen weist auf einen anderen Aspekt hin, den zu betonen der Vasenmaler offensichtlich stärker interessiert war: das Verständnis vom Perserkampf als einem hart und schwer errungenen Sieg. Die Perser treten hier als unberechenbare und kraftvoll kämpfende Feinde auf, die bis zum letzten



Atemzug und in blinder Raserei gegen die Griechen stürmen, solange, bis sie endlich überwunden sind, anstatt ihr Heil in der rettenden Flucht zu suchen. Dies macht sie zu gefährlichen Gegnern. Und als solche will der Vasenmaler sie hier vor allem charakterisieren<sup>32</sup>.

Blicken wir von dieser Kampfszene nun nochmals auf die zuvor diskutierten Bilder zurück, so wird unter dieser Perspektive auch deren zum Teil überraschende Ikonographie wiederum besser verständlich. Denn wenn es nicht darum ging, ausschließlich die Perser als völlig überwundene Feinde im Bild zu degradieren, sondern auch ihre Gefährlichkeit zu betonen, dann mußten die Vasenmaler letztlich auf genau diejenigen Motive zurückgreifen, die sie auf den Vasenbildern auch gewählt haben: Deshalb zeigten sie die unterliegenden Perser häufig im Schema der ruhmvoll sterbenden Feinde – im Sinn von Feinden, die kraftvoll und tapfer gekämpft haben. Deshalb wählten sie im Vergleich zu den Hoplitenkämpfen weniger häufig das Motiv des ruhmlos fliehenden und ohnmächtig zu Boden stürzenden Gegners. Und deshalb charakterisierten sie die Perser auch als besonders wehrhaft, bis in den Tod die Waffe gegen die Griechen führend bzw. sie zumindest in der Hand noch haltend, selbst in Szenen drastischen Stürzens oder Sterbens<sup>33</sup>. Will man die Grundstrukturen der frühen Perserkampfbilder charakterisieren, so ist also vor allem folgendes Phänomen wesentlich: das ständige Pendeln zwischen der Ikonographie des Unterliegens und der Ikonographie der Bedrohlichkeit. Gleichgültig, wie dabei die Akzente im einzelnen gesetzt wurden: Immer betonten die Vasenmaler das Unterliegen der Perser, aber immer suchten sie *auch* Wege, die Perser zugleich als bedrohliche oder zumindest als nicht extrem schwach unterliegende Feinde vorzuführen<sup>34</sup>.

Entgegen unserer Erwartungen präsentiert sich somit ein überraschendes Bild: Die frühen Perserkampfbilder – das heißt diejenigen Bilder, die am dichtesten an der realen Erfahrung der Perserkriege entstanden sind – zeigen keine grundlegende Divergenz gegenüber der Ikonographie der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe. Drastische Szenen finden sich in strukturell vergleichbarer Weise bei beiden Themenfeldern, ebenso wie Formen des kraftvollen und ruhmvollen Unterliegens. Kurzum, für die Darstellung der persischen Feinde wurde eine Ikonographie der Unterliegenden gewählt, wie sie, mit nur geringen Ausnahmen, auch gleichermaßen für die griechischen Hopliten aufgegriffen werden konnte<sup>35</sup>. Die Konsequenz, die sich hieraus in Antwort auf unsere Frage am Anfang ergibt, ist klar: Obwohl wir davon ausgehen müssen, daß der Betrachter bei solchen Bildern eindeutig zugunsten der griechischen Hopliten Partei ergriff, haben die Vasenmaler dennoch keine besonderen Strategien innerhalb der Kampf-Ikonographie entwickelt, um hier eine andere Parteinahme gegenüber dem Unterliegenden zu erwirken als im Fall der Hoplitenkämpfe. Das bedeutet aber auch, daß der Differenzie-

rung der unterschiedlich bewerteten Unterliegenden folglich nicht ihr *primäres* Interesse galt. Hierfür kann es theoretisch nur zwei Gründe geben: Entweder sah man die unterliegenden Krieger, gleichgültig ihrer Bewertung in potentiellen Freund und absoluten Feind, nicht so differenziert, wie wir dies anfangs als Prämisse für unseren Testfall postuliert hatten, und akzentuierte entsprechend mehr ihr faktisches Unterliegen und Schwächersein als übergreifendes Distinktivum (was zugleich als neutraler Gegenpol zur Formulierung der Stärke des Siegers ja ausreichte). Oder aber die Perser wurden doch nicht in solch drastischer Weise als negativ bewertetes Feindbild erfahren, wie wir dies, der *opinio communis* in der Forschung folgend, am Anfang ebenfalls postuliert haben – wobei sich beide Erklärungsmöglichkeiten keineswegs ausschließen müssen: Ein Zusammenwirken beider Faktoren erscheint im Gegenteil am ehesten plausibel.

Denn in jedem Fall wird klar, daß wir mit der Gruppe der frühen Perserkampfbilder keine überzeugende Grundlage gewinnen, um die Herausbildung eines neuen krassen Feindbildes festmachen zu können, wie dies in der Forschung häufig angenommen wird. Auch wenn die Perser in den Bildern immer unterliegen und zum Teil in Szenen drastischen Unterliegens vorgeführt werden: Von der Grundstruktur geht es ihnen nicht schlechter als manchen griechischen Hopliten, deren Unterliegen die Vasenmaler ebenso in drastischen Tönen auszumalen wußten. Wenn sich jedoch keine grundsätzliche Divergenz in der Kampf-Ikonographie beider Themenfelder nachweisen läßt, dann fehlt auch ein notwendiges Argument für die Annahme einer intendierten klaren Absetzung des einen Themenfeldes vom anderen. Daß heißt nicht, daß die Erfahrung der neuen Bedrohung, die damals von den Perserkriegen ausging, ohne Folgen blieb. Sicherlich nicht. Aber man kann sich fragen (oder: muß sich fragen, in Anbetracht des Bildbefundes), ob es damals wirklich sofort zur Herausbildung eines solchen in sich kohärenten Phänomens wie eines neuen asymmetrischen Feindbildes kam – oder ob dies nicht eher ein Phänomen retrospektiver Konzeption ist, beziehungsweise, noch weiter gefragt, ob es eigentlich damals zu einem solchen Phänomen schon kommen *konnte*. Denn machen wir uns klar, auf welchen Boden die Erfahrung der neuen bedrohlichen Gegner eigentlich fiel. Bislang hatte man den Feind immer unter der Perspektive des agonalen Denkens erfahren, unter vorrangiger Definition der Kontrahenten in ihrem relativen Kräfteverhältnis und unter größerer Konzentration auf den Sieger: Unter solchen Rahmenbedingungen konnte der Feind nicht anders als nur in einem symmetrischen Verhältnis, d.h. als gleichwertiger Gegner, wahrgenommen werden. Es ist sehr fraglich, ob eine ereignisgeschichtlich punktuelle Erfahrung, selbst in der Dimension der Perserkriege, ausreichen konnte, um dieses festgeprägte Denken tatsächlich derart schnell

und umfassend modifizieren zu können, wie es bei der Annahme eines sich damals herausbildenden, extrem asymmetrischen Feindbildes zu postulieren wäre<sup>36</sup>. Plausibler erscheint es anzunehmen, daß aus den direkten Erfahrungen der Perserkriege zwar durchaus erste Schritte in eine solche Richtung erfolgten (etwa manifestiert in den besonders drastischen Bildern), die aber nicht sogleich eine längerfristige und umfassende Kraft hatten und sich insofern die Idee des neuen persischen Feindbildes doch erst langsamer über mehrere Jahrzehnte, vielleicht sogar Jahrhunderte hinweg etablierte (und vielleicht auch aus anderen Konstellationen primär motiviert wurde als einer externen Bedrohung<sup>37</sup>). Man kann hier freilich nur spekulieren. Faktum aber bleibt, daß es jedenfalls in den Jahrzehnten um 490/80 bis 470/60, zumindest im Horizont der Vasenbilder, zu einem deutlich heterogeneren Umgang mit den persischen Gegnern kam, der neben drastischen Szenen auch gleichermaßen normale Darstellungen des Unterliegens erlaubte.

Vor diesem Hintergrund ließe sich dann vorschlagsweise eine andere Geschichte der frühen Perserkampfbilder entwerfen: Gesetzt den Fall, es geht nun in diesen Bildern nicht vorrangig um die diffamierende Vision eines extrem asymmetrischen Feindbildes, dann könnten die Bilder weiterhin darauf zielen, das Kampfgeschehen mehr unter dem Aspekt des Kräftemessens und natürlich mit primärer Konzentration auf das Stärker-Sein und Siegen zu vergegenwärtigen. Damit würden die Perserkämpfe nun nicht so sehr zum Gegenpol der Hoplitenkämpfe werden, sondern mehr zu einer Sonderform hoplitischen Kampfes. Die Perserkämpfe böten dabei die spezifische Konstellation eines harten und gefährlichen Kampfes, in dem der Gegner unberechenbar und blind vor Kampfeswut agiert und der Sieg somit besonders groß erscheint – größer, als es im Horizont der deskriptiven Bilder hoplitischer Kämpfe möglich war (denn nur die als mythische Helden ausgewiesenen Hopliten konnten dank des narrativen Hintergrundes der Kampfszene die Idee vom außergewöhnlich harten Kampf formulieren). Betrachten wir die Perserkämpfe aus dieser Sicht, der Inszenierung des Siegers, so eröffnen sie also eine andere Qualität: Sie weisen auf ruhmvoll ausgewiesene, exzeptionelle Kämpfe und Siege, ohne aber, daß dies vorrangig über eine Degradierung des Gegners erwirkt wurde, wie bislang meist angenommen, sondern vielmehr über die Betonung seiner außergewöhnlichen Gefährlichkeit<sup>38</sup>.

Aus dieser Perspektive erhält schließlich auch die Kombination verschiedener Kampfszenen eine neue Dimension, wie sie manche Schalen aufweisen. Während die Schale in New York (Abb. 163) auf allen drei Bildflächen Szenen von Perserkämpfen zeigt, werden auf den Schalen in Edinburgh und Paris unterschiedliche Kampfszenen kombiniert. Auf der Schale in Edinburgh (Abb. 160. 164) erscheinen drei verschiedene Arten

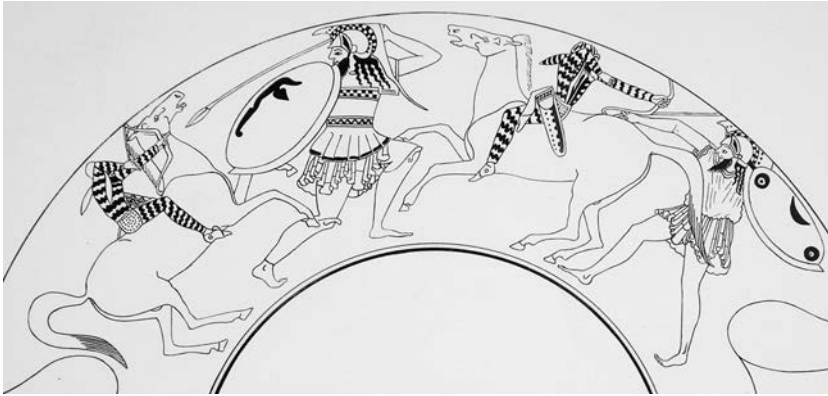
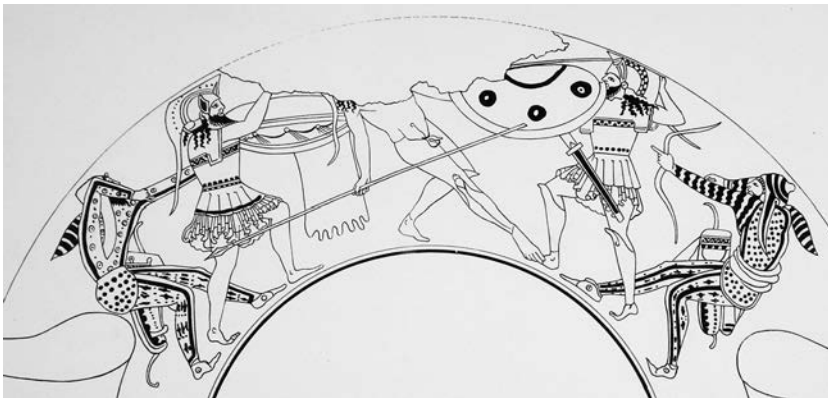
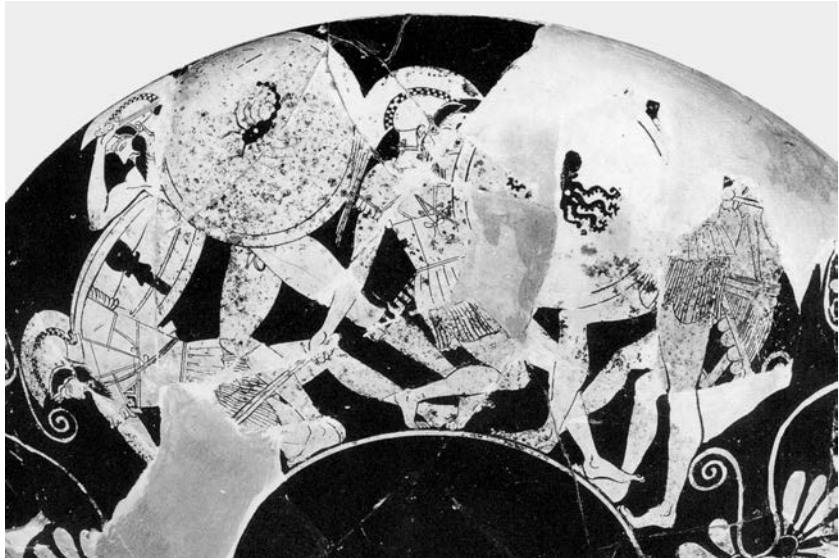


Abb. 164 A und B  
Kampf zwischen Griechen  
und Orientalen. Außen-  
seite der attischen Schale  
des Triptolemos-Malers,  
Edinburgh (Abb. 160)



von Kämpfen unter Beteiligung von orientalisch gekleideten Krieger<sup>39</sup>: Auf der einen Seite kämpfen griechische Hopliten unter beidseitiger Beteiligung orientalischer Bogenschützen (ihre am ehesten als Alopekis anzusprechende Kopfbedeckung könnte auf Thraker weisen<sup>40</sup>); auf der gegenüberliegenden Seite greifen orientalische Bogenschützen zu Pferd griechische Hopliten an (wieder würde die Alopekis bei zumindest dem rechten Reiter am ehesten an einen Thraker denken lassen); im Schaleninneren erscheint hingegen der Sieg des Griechen über den gestürzten Perser (der nun in seiner Tracht von den Orientalen auf den Außenseiten unterschieden ist). Alles in allem begegnen hier also verschiedene Spielarten des Kampfs und Siegens, mit verschiedenen orientalisch gekleideten Krieger, sowohl einerseits auf Seiten der Griechen kämpfend als auch andererseits als ihre Feinde – die Schale entwirft ein Panoptikum verschiedener Kampfszenen, mit dem Perserkampf als Höhepunkt eines starken und aufsehenerregenden Sieges im Schaleninneren. Würde es dagegen primär um die Gegenüberstellung orientalischer Feinde vs. griechische Feinde gehen, wäre die Szene mit dem Hoplitenkampf und den beteiligten orientalischen Bogenschützen nicht leicht erklärbar<sup>41</sup>. Ent-

Abb. 165  
Kampf zwischen griechischen Hopliten. Außenseite der attischen Schale des *Douris*, Paris (Abb. 156)



sprechend mag man nun auch die Schale in Paris (Abb. 156. 165) deuten: Im Innenbild erscheint die drastische Niederwerfung des Persers, auf den Außenseiten dagegen Hoplitenkämpfe. Hier würde nun zwar die Gegenüberstellung Perserkampf vs. Hoplitenkampf funktionieren. Doch erscheinen die Szenen der Hoplitenkämpfe gleichfalls drastischer ausformuliert, so daß im Horizont der Kampf-Ikonographie wiederum kein markanter Kontrast entsteht, der beide Kämpfe in einen ideologischen Gegensatz bringen ließe. Auch hier erscheint daher die Szene des Perserkampfes eher als eine Steigerung der Szenen des Hoplitenkampfes, als eine Variation besonders demonstrativen und gewaltigen Siegens, wie es die Darstellungen der Hoplitenkämpfe nicht zu formulieren ermöglichen.

### **Die späteren Bilder der Perserkämpfe: Das Ausbleiben einer Rehabilitierung**

So wie die Herausbildung eines extremen und degradierenden Feindbildes für die frühen Perserkampfdarstellungen nicht plausibel zu machen ist, so erscheint es nun ebenso schwierig, auch bei den späteren Bildern ausreichende Indizien für das Aufkommen eines entspannteren Perserverständnisses zu finden – wie dies von der Forschung aufgrund des ikonographischen Wandels vorgeschlagen wurde<sup>42</sup>. Die ikonographischen Veränderungen, die die Bilder der Perserkämpfe seit 470/60 erfassen, sind offensichtlich – aber es sind Veränderungen, wie wir sie schon von unserer Betrachtung der Hoplitenkämpfe her kennen:





Abb. 166  
Kampf zwischen Grieche  
und Perser. Attische Hals-  
amphora des Malers der  
Yaler Oinochoe, New  
York, Metropolitan Mus.  
of Art, um 470–460



Abb. 167  
Kampf zwischen Grieche  
und Perser. Attische  
Oinochoe des Chicago-  
Malers, Boston, Mus. of  
Fin Arts, um 460–450

Auf einer Halsamphora des Malers der Yaler Oinochoe in New York<sup>43</sup> (um 470/60, Abb. 166) verfolgt ein griechischer Hoplit einen zurückweichenden Perser. Der Grieche hält seinen Schild schützend vor seinen Körper und stößt seine Lanze in den Körper des Persers (bzw. beginnt gerade, sie hineinzustoßen, wie die noch halb sichtbare Lanzenspitze wohl suggerieren soll). Der Perser hat sich abgewendet, dreht sich aber zu seinem Verfolger um und holt mit seinem Schwert zum Schlag gegen den

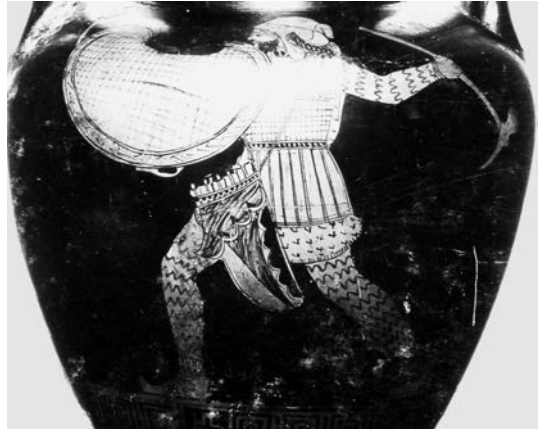


Abb. 168 A und B  
Kampf zwischen Griechen  
und Perser. Attische Hals-  
amphora des Oionokles-  
Malers, Berlin, Antiken-  
smlg., um 460

Griechen aus; die kontrahierte Braue markiert seine Erregtheit, sei es als Zeichen seines schmerzvollen Leidens, sei es als Zeichen seiner wilden Kampfeswut. Ähnlich erscheint die Kampfszene auf einer Oinochoe des Chicago-Malers in Boston<sup>44</sup> (um 460/50, Abb. 167): Der griechische Hoplit, der hier betont in die Mitte des Bildfeldes gesetzt ist, führt seine Lanze in kraftvollem Stoß gegen den Perser, die Spitze kommt diesem empfindlich nahe; der Perser hat sich hingegen wieder abgewendet, dreht sich um und holt mit seinem Schwert zum Schlag aus. Noch besser ergeht es schließlich einem persischen Krieger auf einer Halsamphora des Oionokles-Malers in Berlin<sup>45</sup> (um 460, Abb. 168): Hier läßt der Vasenmaler beide Kontrahenten auf den gegenüberliegenden Seiten der Amphora erscheinen, jeweils im Angriff gegeneinander stürmend.

Abb. 169  
Kampf zwischen Griechen  
und Perser. Attische  
Oinochoe des Schuwalow-  
Malers, Ferrara, Mus.  
Nazionale, um 440–430

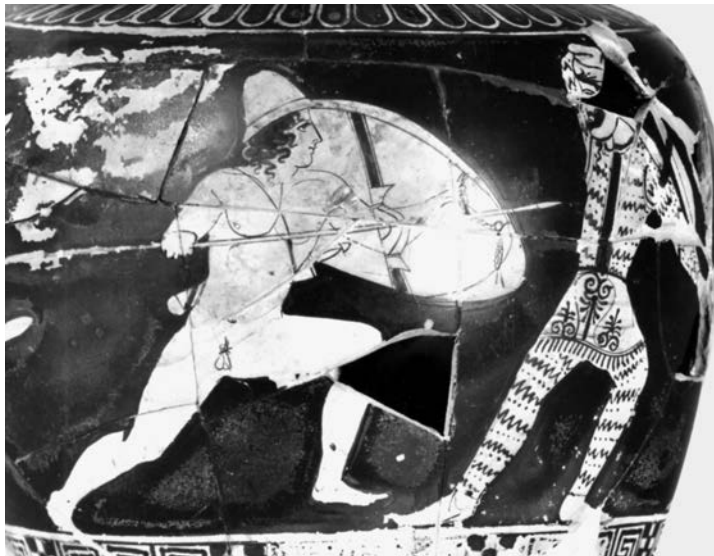




Abb. 170  
Kampf zwischen Griechen  
und Perser. Attische  
Oinochoe, Hamburg,  
Mus. für Kunst und Ge-  
werbe, um 410–400

Diese sich hier abzeichnende Tendenz charakterisiert auch die wenigen Bilder der 2. Hälfte des 5. Jh. Ähnlich der Szene auf der Oinochoe in Boston finden wir die beiden Kontrahenten auf einer Oinochoe des Schuwalow-Malers in Ferrara<sup>46</sup> (um 440/30, Abb. 169) antreten, diesmal um einen griechischen Leichtbewaffneten im Rücken des Persers erweitert; der Auftritt des griechischen Hopliten erscheint hier allerdings weniger überlegen, die Bedrohung des Persers nicht derart zugespitzt formuliert wie auf den Gefäßen in Boston oder auch New York. Vergleichbar konzipiert findet sich die Szene auch auf zwei jüngeren Oinochoen in Hamburg und Paris<sup>47</sup> (um 410–400, Abb. 170): Der Grieche führt wieder seine Lanze bedrohlich gegen den Perser, dieser wendet sich wie immer zurück, führt diesmal aber auch eine Lanze gegen den Griechen, wodurch die gegenseitige Bedrohung expliziter erfaßt ist.

Im Vergleich mit den früheren drastischeren Bildern hat sich seit 470/60 die Situation des unterliegenden Persers zweifelsohne verbessert: Das Kampfgeschehen erscheint nun auf den Moment kurz *vor* dem tödlichen Stoß und *vor* dem Stürzen und Sterben des Persers fokussiert bzw. noch weiter zurück auf das noch unentschiedene Aufeinandertreffen oder auf einen Moment zwischen beiden ‚Höhepunkten‘ des Geschehens verschoben. Doch gilt es auch hier, den ikonographischen Wandel im größeren Kontext der gleichzeitigen Kampf-Ikonographie zu bewerten. Und hier verliert die Verschiebung wieder ihre scheinbar überraschende Außergewöhnlichkeit. Wie wir bei den Kämpfen der Helden vor Troia sowie vor allem bei den Hoplitenkämpfen gesehen haben<sup>48</sup>, erfahren nahezu

alle Kampfdarstellungen in dieser Zeit eine Abwendung von den drastischen Szenen expliziter Gewalt und eine entsprechende Hinwendung zu Szenen der Gewaltandrohung, mit dem angreifenden Sieger und dem zurückweichenden Opfer (s.o. Abb. 140–142, 144–145). Das bedeutet aber, daß die Veränderungen der Perserkampf-Ikonographie nicht im spezifischen Horizont eines bestimmten Verständnisses vom Perser interpretiert werden dürfen – sondern vielmehr, wenn überhaupt, im Horizont eines allgemeineren Verständnisses vom Unterliegenden. Wie wir bei den Bildern der hoplitischen Kämpfe gesehen haben, ist die Veränderung in der Kampf-Ikonographie jedoch weniger auf ein gewandeltes Verständnis vom unterliegenden Gegner zurückzuführen, sondern scheint eher aus einem Wandel im Verständnis vom Sieger motiviert sowie auch von einem Wandel im Modus spannungsvoller Darstellung von Kampfgeschehen. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibler, auch die Veränderungen innerhalb der Perserkampfbilder in diesem Zusammenhang zu erklären: als Folge einer grundsätzlicheren Tendenz, vor allem den Blick anders und stärker auf den Sieger zu lenken. Nicht also der Perser, sondern vielmehr der griechische Hoplit ist für die neue Ikonographie der Perserkämpfe verantwortlich. Eine sich dagegen etablierende neue Sicht auf den Kampf zwischen Griechen und Persern als einen Kampf zwischen nun gleichwertiger erfahrenen Gegnern wird man auf der Grundlage der neuen Ikonographie zumindest kaum überzeugend argumentieren können.

Betrachtet man die Bilder der Perserkämpfe vor dem Hintergrund der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe, so zeigt sich also auch in der weiteren Geschichte der Bilder, daß sich kein grundlegender Wandel im Verständnis vom Perser greifen läßt: So wie es keine eindeutigen Indizien für die anfängliche Ausbildung eines krassen und extrem asymmetrischen Feindbildes gab, wie dies für die frühen Bilder erwogen wurde, so gibt es nun umgekehrt auch keine Anzeichen für eine besondere Aufwertung der Perser seit den 60er Jahren, wie es für die späteren Bilder diskutiert wurde. Das heißt nicht, daß es nicht einen gewissen Wandel gegeben hat. Zumindest die seit den 60er Jahren auftretenden Bilder mit Persern in Szenen außerhalb des Kampfes lassen wohl ein neu erwachendes Interesse an den Persern erkennen<sup>49</sup>. Aber im Horizont der Perserkampfbilder, die eine wesentliche Grundlage für die These eines neu entstehenden, entspannteren Feindbildes bildeten, lassen sich zumindest größere Verschiebungen nicht nachweisen. Vielmehr gewinnt man hier den Eindruck, daß das Verständnis vom persischen Feind tendenziell gleich blieb; was sich änderte, waren vorrangig die übergeordneten Rahmenbedingungen, unter denen jeweils Kampfgeschehen und Sieghaftigkeit im Bild beschrieben wurden.



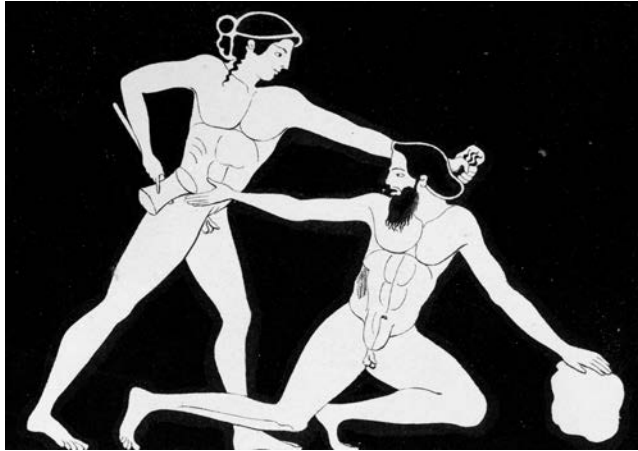


Abb. 171  
Theseus bezwingt  
Prokrustes. Attische  
Pelike des Tyszkiewicz-  
Malers, Rom, Kunst-  
handel, um 470–460

Dieses konstante Verständnis vom persischen Gegner definierte sich einerseits in seinem Unterliegen, andererseits aber auch in seiner Gefährlichkeit. Bei den früheren Bildern haben wir dies schon gesehen. Aber auch bei den späteren Bildern fällt die Wehrhaftigkeit des Persers auf. Nun ist zwar der Aspekt der Wehrhaftigkeit ein Phänomen, das grundsätzlich die neue Opfer-Ikonographie auszeichnet<sup>50</sup> – und insofern kann man sich fragen, wie aussagekräftig die neue Perser-Ikonographie dann sein kann. Aufschlußreich aber ist es, auch hier einmal die Gegenrechnung aufzumachen. Denn in einer Ikonographie, die für die unterliegenden Opfer das Motiv des Zurückweichens zunehmend einheitlich einsetzt, kommt dem Motiv des Agierens um so mehr distinktive Kraft zu. Hier eröffnete sich ein Potential zur Differenzierung, das dem entspricht, was wir etwa bei Bildern der Überwindung von Verbrechern oder Frevlern (Abb. 171<sup>51</sup>. 372. 374) genutzt sehen: Dort wird die Ohnmacht der Opfer pointiert in Szene gesetzt, indem die Maler die eigentlich als gefährlich und kraftvoll geltenden Unholde als schon in ihrer Bedrohlichkeit gebrochene Gegner zeigen. Um so aufschlußreicher ist es, daß für die kämpfenden Perser diese Ikonographie nicht gewählt wurde (eine Divergenz zwischen Perser- und Verbrecher-Ikonographie, die im übrigen auch schon für die Bilder der frühen Gruppe gilt<sup>52</sup>): Offensichtlich war es ihre besondere Stärke und außerordentliche Bedrohlichkeit, die an den Persern interessierte<sup>53</sup>.

Wie sehr dieser Aspekt der Bedrohlichkeit als reizvoll verstanden wurde, zeigt nicht zuletzt auch der berühmte Kelchkrater in Basel<sup>54</sup> (um 470/60, Abb. 172). Auf der einen Seite erscheint eine Kampfszene zwischen einem Griechen und einem Perser, die in der Ikonographie tendenziell noch der frühen Gruppe verpflichtet ist. Der Grieche stößt seine Lanze in die Brust des Gegners, der Perser kippt nach hinten, in der alten Ikonographie kraftvoll kämpfender und ruhmvoll sterbender Geg-



Abb. 172 A  
Kampf zwischen Griechen  
und Perser, auf der gegen-  
überliegenden Seite ein  
zweiter Perser. Attischer  
Kelchkrater, Basel,  
Antikenmus. und Smlg.  
Ludwig, um 470–460



ner. Das jedoch weitaus aufsehenerregendere Bild wartet auf der gegenüberliegenden Seite des Kraters: Frontal dem Betrachter zugewandt stürmt hier ein gewaltiger Perser voller Dynamik über das Gefäß, Bogen und Schwert in den beiden Händen weit von sich streckend<sup>55</sup>. Vor allem war es dabei sein zum Betrachter gedrehtes Antlitz, von dem die Schrecklichkeit dieser Erscheinung ausging<sup>56</sup>; sein struppig langer Bart, dazu die bleckenden Zähne unterstrichen die gefährliche Wildheit dieses Ungeheuers. Wie dieses Bild in seinem Verhältnis zur Kampfszene auf der anderen Gefäßseite verstanden werden sollte, bleibt unklar – aber darin lag wohl auch der eigentliche Reiz: Man konnte gemäß dem konventionellen Funktionieren solcher Bildkombinationen den Perser als den herbeistürmenden Gefährten des unterliegenden Persers auf der anderen Seite deuten, der seinerseits den griechischen Hopliten plötzlich um so mehr bedrohte; man konnte aber auch abweichend von der Sehkonvention die Reihenfolge der Seiten einfach umkehren und denselben Perser zunächst im bedrohlichen Angriff und dann danach in seiner Überwindung



Abb. 172 B

durch den griechischen Hopliten sehen. Auch wenn letzteres die ungewöhnlichere Art im Lesen solcher Bilder war, so war sie gerade in Betracht der Szene vielleicht die beruhigendere. Wie aber auch immer der Betrachter sich entschied, die beiden Gefäßseiten in Verbindung zu bringen: So oder so wurde er mit der Vision des bedrohlichen Persers konfrontiert – ein Spiel bei der Erzeugung spannungsvollen Schilderns von Kampfgeschehen, das durchaus erstaunlich ist, wenn man bedenkt, welchen Feind dazu zu instrumentalisieren man bereit war, und das um so deutlicher auf die damalige Bereitschaft verweist, flexibel und offen mit dem Bild des persischen Gegners umzugehen.

Ob man in diesen Zusammenhang schließlich auch die Bilder auf zwei Figurengefäßen des Sotades in Paris und Boston<sup>57</sup> (um 460–440, Abb. 173) setzen möchte, bleibt dahingestellt. Beide zeigen den Sieg eines bzw. mehrerer Perser über einen griechischen Hopliten. Aufgrund dieser außergewöhnlichen Ikonographie sowie des Fundortes beider Gefäße im damals persischen Herrschaftsbereich Ägypten geht die Forschung



Abb. 173 A und B  
Kampf zwischen Persern  
und unterliegenden Grie-  
chen. Attisches Figuren-  
gefäß des Sotades, Paris,  
Mus. du Louvre,  
um 460–440

von Export-Stücken aus, deren Bildauswahl gezielt auf eine persische Käuferschicht ausgerichtet wurde<sup>58</sup>. Dies mag durchaus stimmen. Doch ist es bemerkenswert, daß die Gefäße gerade in einer Zeit entstanden sind, in der man im Zuge einer zunehmend spannungsvollen Schilderung mit den Motiven der Bedrohung immer wieder neu experimentierte und dabei auch zum Teil schockierende Gegenentwürfe suchte, in denen (wie wir noch sehen werden) griechische Kämpfer ihren mythischen Gegnern, wie Amazonen oder Kentauren, unterlagen<sup>59</sup>. Wieweit es in Athen dahin kommen konnte, daß damals auch die Perser diese Rolle als ‚Schreckensgespenst‘ einnehmen durften, oder ob hier die Grenze des für den athenischen Betrachter Ertragbaren doch überschritten war, läßt sich nicht klären. Trotzdem scheint es bezeichnend, daß ein athenischer Vasenmaler gerade in dieser Zeit offenen Experimentierens bereit war, überhaupt derartige Bilder zu schaffen, und sei es auch nur für den persischen Markt. Und es ist zugleich leichter vorstellbar, daß solche Bilder überhaupt entstehen konnten, wenn wir ihnen ein offeneres Perserverständnis zugrundelegen, wie wir es bei den anderen gleichzeitigen Perserkampfbildern als plausible Lesart rekonstruiert haben.

## Falschen Fragen auf der Spur? Das Scheitern eines Testfalls

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen: Die Erfahrungen der Perserkämpfe haben offensichtlich nicht zu einer tiefergreifenden Ausbildung eines neuen, extrem asymmetrischen Feindbildes geführt. So jedenfalls zeigt sich der Befund im Horizont der Luxuskeramik. Hier lassen die Vasenmaler die persischen Feinde in einer Ikonographie kämpfen und sterben, wie sie sie auch für die griechischen Hopliten aufgreifen; eine besonders abwertende und diffamierende Behandlung wird den Persern hier nicht zuteil<sup>60</sup>. Dies mag verwundern – jedenfalls, wenn wir von der Zäsur im mentalen und psychischen Haushalt der athenisch-griechischen Gesellschaft ausgehen, die wir eigentlich gewohnt sind, der Erfahrung der Perserkriege zuzuschreiben. Aber offenbar sind diese Erwartungen falsch. Zumindest die unmittelbarsten Zeugnisse, die wir für die Auseinandersetzung der Athener mit den persischen Feinden haben, die Bilderwelt auf der Luxuskeramik um 490/80 bis 470/60, lassen Zweifel aufkommen, wie intensiv diese Auseinandersetzung mit dieser Erfahrung eigentlich war. Denn nicht nur, daß keine spezifische Ikonographie eines neuen Feindbildes ausgebildet wurde, muß verwundern, sondern auch und vielleicht noch mehr, daß das Bildthema überhaupt auf den attischen Vasen vergleichsweise selten dargestellt wurde. Verglichen mit den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen bleibt die Anzahl der Perserkampfbilder auffallend gering – gerade einmal ca. 10–12% der nicht-mythischen Kampfdarstellungen zeigen die Kämpfe gegen die Perser<sup>61</sup>. Wie dies auch immer zu erklären ist – und diesen Fragen muß dringend nachgegangen werden, als Beispiel für die Wirkungskraft ereignishistorischer Erfahrungen auf die gesellschaftliche Mentalität: Offensichtlich ist, daß zumindest im Horizont der Luxuskeramik (und damit in den Lebenskontexten, in denen diese verwendet wurde<sup>62</sup>) die Auseinandersetzung mit den Persern kein Thema von gesteigerter Aufmerksamkeit war. Nicht einmal in den Jahrzehnten der direkten militärischen Konfrontation und der unmittelbaren Erfahrung des griechischen Sieges.

Das soll freilich nicht heißen, daß den Perserkriegen damals keine besondere Bedeutung zukam. Zweifelsohne bildeten sie eine exzeptionell neue Erfahrung – sowohl in der Bedrohung Athens, als auch im Ausmaß der Sieghaftigkeit. Die Frage ist nur, ob die Athener damals schon, in der unmittelbaren Konfrontation mit den Persern, diese Kriege vorrangig in ihrer besonderen Andersartigkeit gegenüber den vorausgehenden innergriechischen Kämpfen begriffen (zu der sie seit der Jahrhundertmitte dann stilisiert wurden) oder ob sie nicht erst diese Kriege noch stärker in der Tradition der zuvor geführten Kriege und errungenen Siege wahrgenommen haben: als ein nochmals härterer Kampf und damit

nochmals gewaltigerer Sieg – das heißt, in Kontinuität zu den vorausgegangenen Erfahrungen und nicht im Kontrast zu ihnen. Eine solche Sicht würde jedenfalls auch die überraschende Konventionalität in der Gewalt-Ikonographie der Perserkampfbilder besser erklären: Nicht die spezifische Erfahrung des Feindes scheint das primäre Kriterium bei der grundsätzlichen Wahrnehmung der Perserkriege gewesen zu sein, sondern der bewundernde Blick auf den Sieger. Das besondere Interesse an ihm ließ konsequent kein gesteigertes Bedürfnis aufkommen, für die verschiedenen Typen von Feinden, Griechen und Perser, eine differenziertere Ikonographie auszubauen. Warum auch? Interessierte an ihnen doch nun einmal vor allem ihre Rolle als symmetrisch definierter, aber schwächerer und unterliegender Gegner und damit ihre Funktion als Spiegel für den ruhmvollen Auftritt des Siegers – ob sie Griechen oder Perser waren, blieb demgegenüber sekundär. Kurzum: Die verschiedenen Typen von Feinden standen hier deutlich im Schatten eines übermächtigen Siegers – und in dessen Schatten konnten sie in einem einheitlicheren und nivellierenden Grau erscheinen, jenseits ihrer tatsächlichen Differenz. Nicht also die besondere *Bedrohung* Athens durch einen neuen fremden Feind, sondern vielmehr der herausragende *Sieg* der Athener war somit das eigentliche Kriterium, unter dem die Perserkriege auf den Vasenbildern beleuchtet wurden. Und entsprechend konnte man sich hier der konventionellen Ikonographie eines symmetrischen Kampfverständnisses weiterhin bedienen.

Unser Testfall hat sich damit in eine sehr andere Richtung entwickelt, als wir ihn eigentlich nutzen wollten: Als exemplarischer Gegenentwurf zu den Hoplitenkämpfen, in dem eine stärker polarisierte Parteinahme eine entsprechend divergente Opfer-Ikonographie bedingt, scheinen die Bilder von den Perserkämpfen schlichtweg nicht zu funktionieren. Dieses Scheitern unseres Testfalls ist jedoch aufschlußreich. Es läßt den Verdacht aufkommen, daß unsere Frage nach einer thematisch differenzierten Opfer-Ikonographie falsch gestellt ist. Zumindest bei den Persern zeigt sich, daß eine ausdifferenzierte Ikonographie der Opfer entsprechend der Einstellung des Betrachters zu ihnen offensichtlich kein vorrangiges Anliegen in der Kampf-Ikonographie darstellt. Das Opfer scheint in erster Linie als konträrer Vergleichspunkt zum Sieger zu interessieren, die Frage der Parteinahme bleibt sekundär. Dies ist insofern interessant, da wir auf seiten des Betrachters mit einer unterschiedlichen Einstellung zu den verschiedenen Typen von Gegnern ja dennoch rechnen müssen: Natürlich blickte der Athener anders auf einen sterbenden Perser als auf einen sterbenden griechischen Hopliten – schließlich vermochte er sich mit dem Schicksal eines griechischen Hopliten mehr zu identifizieren als mit dem eines fremden Persers. Aber diese Kriterien der Einstellung, inwieweit man sich potentiell mit dem unterliegenden



Gegner *auch* identifizieren konnte, funktionierten mehr im internen Vergleich zwischen den verschiedenen Gegnern. Geriet der Feind aber in den Szenen des Kampfes nun stärker in den unmittelbaren Vergleich zum Sieger, so wandelten sich für ihn die distinktiven Kriterien. Die Notwendigkeit der Kompatibilität machte es hier erforderlich, den Gegner nach denselben primären Kriterien zu charakterisieren, wie sie auch für die Definition des Siegers relevant waren. Damit traten nun die hoplitischen Qualitäten, Stärke und Schwäche, Tapferkeit und Ruhmlosigkeit, Sieg und Unterliegen, in den Vordergrund, um den Gegner vorrangig zu charakterisieren. Andere intern differenzierende Distinktivmerkmale wurden demgegenüber zurückgestellt.

Doch machen wir uns bewußt: Diese Bereitschaft zur nivellierenden Sicht auf den Gegner ist alles andere als selbstverständlich. Sie ist vielmehr die Konsequenz einer sehr einseitigen Wahrnehmung von Kampf und kriegerischer Gewalt. Hier zeigt sich nun nochmals deutlicher als bei all unseren vorausgehenden Betrachtungen, wie dominant anscheinend der Aspekt des Kräftevergleichs und wie vital das Interesse am Stärkeren damals den Diskurs um Kampf und kriegerische Bewährung beherrschten, daß man andere Differenzen jenseits dieser Perspektive so weitgehend verflachen lassen konnte, beziehungsweise sie vielleicht auch gar nicht erst in dem Ausmaß wahrnahm, eben weil gar kein Anlaß bestand, einen solchen Blickpunkt zu entwickeln. Es scheint, daß wir also immer wieder, bei welchen Bildern wir auch nach der Eigenart der Opfer fragen und die Ikonographie der Gegner analysieren, am selben Punkt schließlich landen: beim Sieger als dem übermächtigen Knotenpunkt der gesamten Kampf-Ikonographie. Auch wenn die Bilder der Perserkämpfe letztlich nur eine kleine Gruppe darstellen und die dort beobachteten Phänomene vielleicht nicht unbedingt Anspruch auf grundsätzliche Repräsentativität erheben können: Sie lassen doch den Verdacht wachsen, daß bei den Kampfdarstellungen, ungeachtet der verschiedenen thematischen Konstellationen von Feindschaft, die sie beschreiben, keine divergente Ikonographie der kriegerischen Gewalt ausgebildet wurde. Überprüfen wir bei den Bildern der mythischen Schlachten, als dem eigentlichen Feld polarisierter Parteinahme, inwieweit sich dieser Verdacht erhärtet.

## Der Kampf gegen die Giganten: Ein Kampf voller Merkwürdigkeiten



Kämpfe können in verschiedenerlei Hinsicht von extremer Dimension sein: Es kann viel auf dem Spiel stehen, um dessentwillen gekämpft wird. Oder aber die Entscheidung ist schwer zu erringen, da beide Seiten nahezu gleich stark und bedrohlich auftreten. Oder aber der Sieg verlangt die völlige Vernichtung des Gegners, begnügt sich also nicht mit der schlichten Entscheidung im Kräftemessen. Im schlimmsten Fall kommt alles zusammen. Könnten wir einen Athener des 6. oder 5. Jh. fragen, wie er sich solch einen Kampf von höchster Brisanz und Gefährlichkeit vorstellt, würde er wohl antworten (jedenfalls, wenn er nach den Spielregeln konventionellen Denkens antworten wollte): „Ein Kampf, so wie der zwischen den Göttern und den Giganten“. Diese Antwort würde uns wenig wundern. Im Gegenteil: Ist es doch naheliegend, daß gerade der Kampf der Götter als der bedeutendste aller denkbaren Kämpfe konzipiert ist – und ‚bedeutend‘ besagt nun einmal, daß es um einen harten Kampf und entsprechend um einen gewaltigen Sieg geht, nicht vergleichbar mit den üblichen Kämpfen des hoplitischen Alltags.

Und dennoch müßte uns diese Antwort eigentlich zugleich wundern (und genau genommen müßte auch unser Athener nachdenklich werden). Erweist sich doch die Konzeption der Gigantomachie auf den zweiten Blick als alles andere, nur nicht als selbstverständlich<sup>1</sup>. Sie meint zweifelsohne einen Kampf von extremer Dimension. Aber seine Extremheit definiert sich gerade konträr zu den normalen Erfahrungen bzw. idealen Vorstellungen der Athener, was Kampf ist bzw. sein soll. Dies geschieht in dreierlei Hinsicht. Erstens: Es handelt sich nicht um einen offensiv geführten Krieg, sondern vielmehr um einen Verteidigungskampf. Die Giganten streben den Sturz der herrschenden Olympier an, folglich müssen die Götter ihre Machtposition gegenüber den unrechtmäßigen Ansprüchen der Usurpatoren verteidigen. In einer Gesellschaft wie der der Griechen ist es aber normalerweise der aktiv handelnde Aggressor, weniger der zur Reaktion gezwungene Verteidiger, der als Sinnbild bewunderter Stärke und Macht inszeniert wird – denken wir etwa an die berühmten Helden wie Herakles oder Achill. Um so erstaunlicher ist es,

daß man auf die Idee kam, gerade den olympischen Göttern eine solch defensive Rolle in ihrem zentralen Bewährungskampf zuzumuten. Zweitens: Es ist ein Kampf, der aufgrund der Gleichheit der Kombattanten zunächst nicht zu einer Entscheidung geführt werden kann; erst durch das Eingreifen des sterblichen Herakles auf Seiten der unsterblichen Götter gewinnen die Olympier die Übermacht und können die Giganten besiegen. Ein solches Konzept absoluter Kräfte-Symmetrie bildet jedoch in einer agonal denkenden Gesellschaft letztlich einen Alptraum, konterkariert es doch völlig das Prinzip des Kräftemessens: Über Macht und Stärke wird hier nicht mehr mit meßbaren Kriterien gestritten, sondern Kriterien jenseits des Kräftepotentials entscheiden über den Sieg. Auch dies ist eine Vorstellung, die nicht so recht mit der idealen Konzeption von Kampf und Agon kompatibel war. Und drittens: Das Ziel dieses Kampfes besteht nicht in der Entscheidung des Kräftemessens – womit ein Kampf normalerweise sein Ende findet –, sondern die Feinde müssen völlig vernichtet werden; erst das endgültige Ausschalten der Gegner definiert den Sieg. Auch dies entspricht nicht der Praxis der griechischen Kriegsführung: Die Verfolgung und Aufreibung der geschlagenen Gegner bis zum letzten Mann liegt in der Regel nicht im Interesse des Siegers, da seine Stärke und Überlegenheit schon im Unterliegen bzw. Aufgeben und Fliehen des Gegners manifest wird<sup>2</sup>.

Die Gigantomachie erweist sich also in ihrer narrativen Substanz (jedenfalls so, wie sie seit dem 6. Jh. thematisiert wird<sup>3</sup>) als eine überraschend merkwürdige Konzeption, die nicht recht geeignet erscheint, um in sublimierter Form grundsätzliche Erfahrungen der Griechen von Kampf und Krieg zu formulieren. Wie aber sollen wir das verstehen? Der Kampf der Götter gegen ihre größten Widersacher als ein konterkarierender Gegenentwurf zum Idealbild von Kampf? Der Sieg der Götter als Leistung von nur bedingter Vorbildfunktion? Freilich: Das Problem besteht genau genommen nur dann, wenn wir in der Formulierung von Kampferfahrungen die *primäre* Funktion der Erzählung sehen. Gerade das scheint aber überraschenderweise falsch zu sein. Wie Luca Giuliani gezeigt hat, stammen die in der Gigantomachie verhandelten Vorstellungen ursprünglich wohl aus einem anderen Diskursfeld, dem der politischen Selbstdarstellung der attischen Aristokratie<sup>4</sup>. Das ergibt sich aus den Interessen, die konkret hinter der Genese der Erzählung zu vermuten sind. Entstanden ist der Mythos vom Kampf der Götter gegen die Giganten wahrscheinlich im Kontext der Wiederbelebung der Panathenäenfeiern in den 60er Jahren des 6. Jh. Und es spricht vieles dafür, daß der Mythos dabei vor allem als Spiegel für die politische Situation im damaligen Athen aufgegriffen bzw. ausformuliert wurde: Der Polis Athen stand damals ein Kollektiv gemeinsam regierender Aristokraten voran, die ihre Herrschaft gegen die im 6. Jh. kontinuierlich drohende

Gefahr der Tyrannis zu schützen suchten. Als Ausdruck dieser Situation, d.h. als Sinnbild für die erfolgreiche Verteidigung einer rechtmäßigen Herrschaft gegenüber selbst den mächtigsten Usurpatoren, scheint der Mythos vom Götterkampf konsequent konzipiert worden zu sein. Hieraus erklären sich auch die verschiedenen Aspekte, die unter der Perspektive einer Kampfdarstellung merkwürdig blieben: Verstanden als Ausdruck des politischen Selbstverständnisses der herrschenden Aristokraten wird das Handlungskonzept der Verteidigung einleuchtend, ebenso auch die völlige Vernichtung der Usurpatoren als Ziel der Auseinandersetzung; und auch die Aufnahme eines externen Kämpfers mag als Ausdruck für die Öffnung des Kollektivs gegenüber weiteren politischen Verbündeten Sinn ergeben. Kurzum: Eben weil die Gigantomachie nicht vorrangig als Beschreibung eines Kampfgeschehens, sondern offensichtlich als mythisches Sinnbild für die Verteidigung politischer Macht konzipiert worden war, schlägt diese Erzählung solch ungewöhnliche Wege in der Schilderung des Kampfes ein.

Trotzdem wurde die Auseinandersetzung aber als ein scheinbar normales Kampfgeschehen in der offenen Schlacht geschildert. Als solches sahen die Betrachter die Darstellungen der Gigantomachie – und als solches konzipierten sie auch die Vasenmaler<sup>5</sup>. Hier entsteht ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen narrativer Konzeption und ikonographischer Ausgestaltung: Man beschreibt die Gigantomachie in der geläufigen Kampf-Ikonographie, meint aber einen Kampf nach anderen Spielregeln. Es mag sich lohnen, dies im Auge zu behalten – als eventuellen Knotenpunkt in der ikonographischen Geschichte der Gigantomachie: Wie gingen die Vasenmaler mit dieser Erzählung eines extremen Kampfes um? Wieweit wählten sie für ihn eine abweichende Ikonographie gegenüber den anderen Kampfdarstellungen, um seine Besonderheit zu markieren? Oder blendeten sie die Merkwürdigkeiten eher aus und stilisierten den Götterkampf analog zu den anderen Kampfszenen, unter veränderter Akzentuierung seiner inhaltlichen Bedeutung: nämlich wieder mehr normaler Kampf und weniger politisches Sinnbild zu sein?

Die spezifische Bedeutung der Gigantomachie als ein außergewöhnlicher, extremer Kampf hat freilich einen Nachteil. Er verkompliziert wieder unsere Versuchsanordnung. Müssen wir doch nun zwei Erklärungsoptionen bedenken, um mögliche Abweichungen in der ikonographischen Ausgestaltung der Gigantomachie zu diskutieren: einerseits die Option einer thematisch bedingten Differenz infolge divergenter Bewertungen der verschiedenen Gegner – als die übergeordnete Fragestellung, die uns in die Betrachtung der mythischen Schlachten führte und die wir, trotz der Beobachtungen bei den Perserkämpfen, weiter prüfen müssen –; und andererseits nun die Option einer spezifischen Charakterisierung der Gigantomachie als eines anders konditionierten Kampfes, des-

sen Extremheit nur durch eine abweichende Ikonographie gegenüber den normalen Kampfdarstellungen formuliert werden kann.

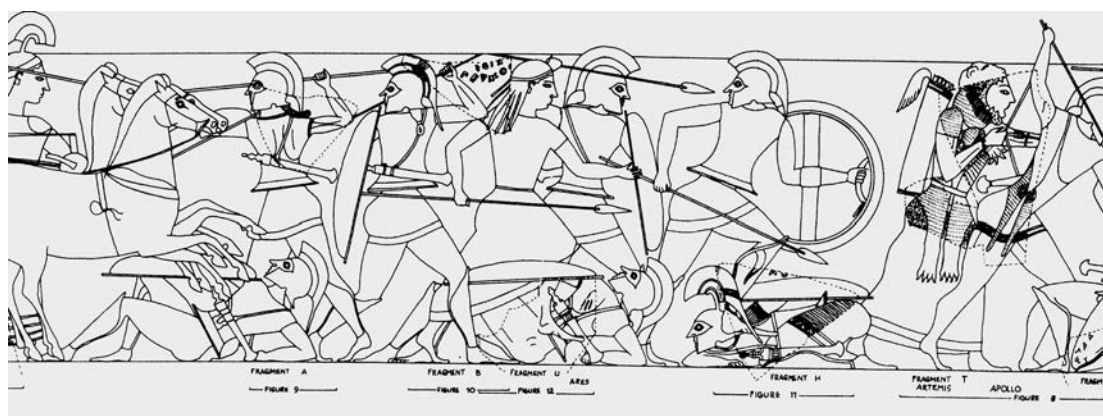
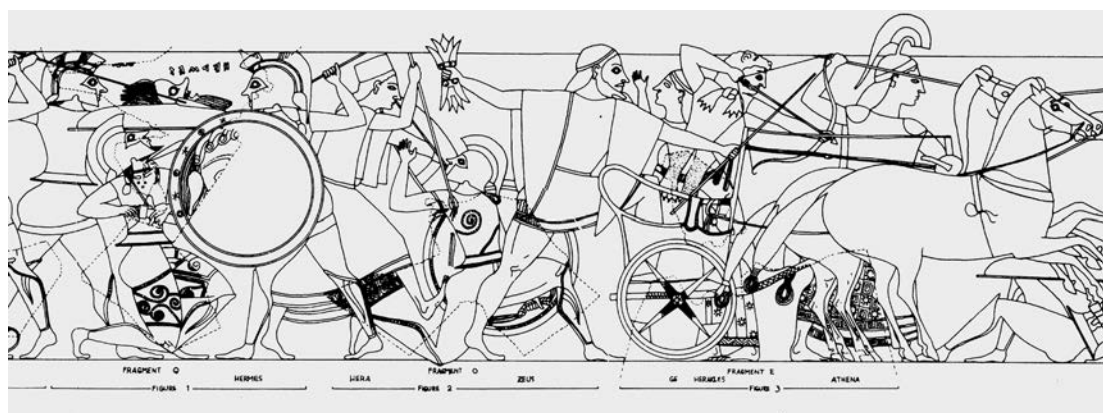
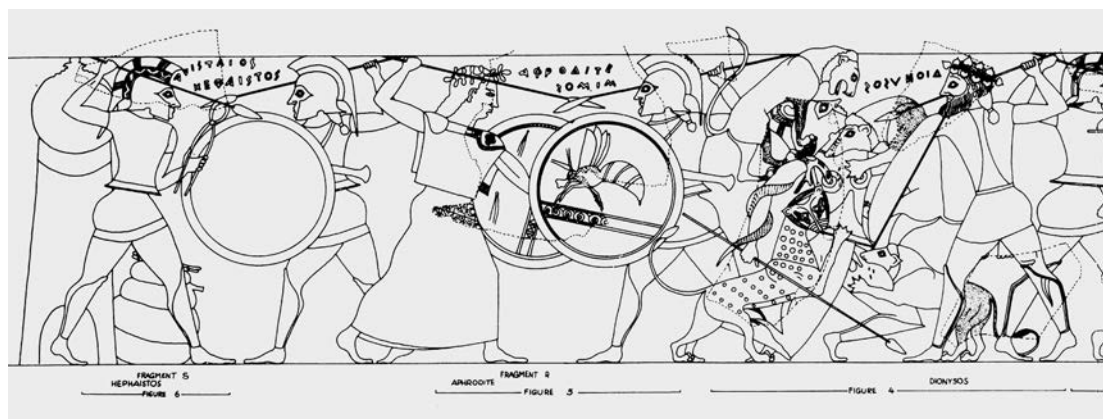
### **Ein Kampf non plus ultra: Die frühen Darstellungen der Gigantomachie**

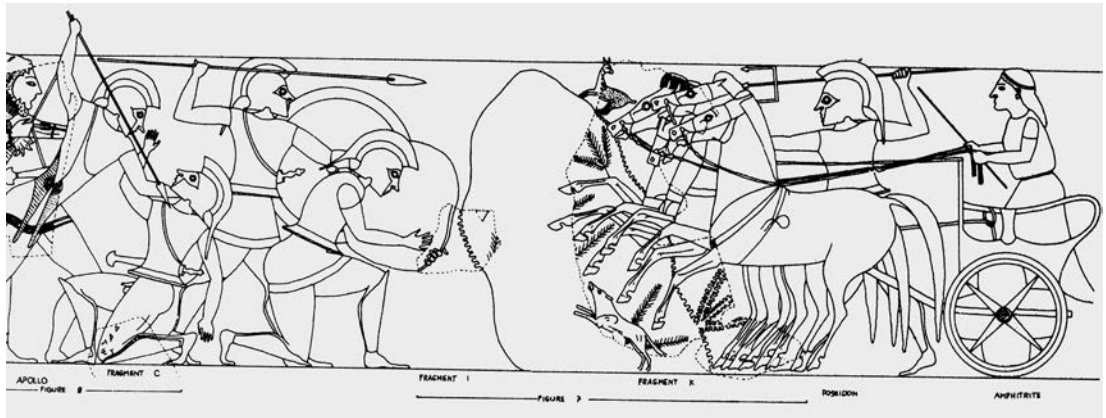
Diese Frage nach dem Grund für eine abweichende Ikonographie stellt sich schon bei den frühesten Darstellungen der Gigantomachie – und vielleicht hier sogar am dringendsten. Zeigen doch die Bilder eine Ikonographie der kriegerischen Gewalt, die interessante Abweichungen gegenüber den bislang betrachteten Kampfdarstellungen dieser Zeitstufe aufweist.

Bemerkenswert ist vor allem eine Gruppe von Gefäßen aus den 60er bzw. 50er Jahren des 6. Jh., die auf der Akropolis von Athen gefunden wurden und als Weihgeschenke anzusprechen sind<sup>6</sup>. Aufgrund auffallender ikonographischer Übereinstimmungen wurden die Vasenbilder überzeugend auf ein gemeinsames und prominentes ‚Vorbild‘ zurückgeführt<sup>7</sup>: die damals neu konzipierte Gigantomachiedarstellung auf dem Peplos der Athena, der der Stadtgöttin im Zuge der großen Panathenäenfeier als Weihgeschenk überreicht wurde. Wir kommen also mit diesen Vasenbildern vergleichsweise dicht an die ursprüngliche Bildkonzeption der Gigantomachie heran – und damit auch vergleichsweise dicht an diejenige Ikonographie, der wohl die intensivste Auseinandersetzung mit den spezifischen Vorstellungen von einem extremen Kampf zugrunde lag. Wenn es irgendwo in der Geschichte der Gigantomachie zu einer abweichenden Ikonographie infolge des besonderen Charakters dieses Kampfes kommen sollte, dann vermutlich hier. Und tatsächlich zeigen die Bilder Elemente, die am plausibelsten über diese besondere inhaltliche Ausrichtung des Götterkampfes zu erklären sind.

Am eindrücklichsten überliefert ein Dinos des Lydos in Athen<sup>8</sup> (um 560/50, Abb. 174 A–G) die Eigenheiten der frühen Gigantomachiedarstellungen. Wie die anderen Gefäße der Akropolis ist auch er nur fragmentarisch überliefert, doch erlaubt er die umfangreichste Rekonstruktion der Szene<sup>9</sup> (Abb. 174 A) – und bot wohl überhaupt eine der ausführlichsten Schilderungen der mythischen Schlacht, mit immer wieder neuen und aufsehenerregenden Variationen des Kampfgeschehens<sup>10</sup>. Die Schlacht gliedert sich in mehrere Kampfszenen, eine Gottheit gegen einen oder zwei Giganten, mal auch mehrere Götter gegen mehrere Giganten. Wer allerdings wen angreift, geht aus der Darstellung nicht hervor. Das heißt: Der Aspekt des Verteidigungskampfes, der die Erzählung zunächst bestimmt und sie gegenüber anderen Kämpfen absetzt, wird in der ikonographischen Ausgestaltung nicht formuliert. Dies geschieht freilich aus







gutem Grund, mußte das Bild sich doch entscheiden, welchen Aspekt der Erzählung es wählen wollte: Der Aspekt der Verteidigung war relevant, solange es darum ging, die Unrechtmäßigkeit des Angriffs der Giganten zu markieren; ging es jedoch – wie hier auf dem Dinos – um die eigentliche Entscheidung des Kampfes, so mußte der glanzvolle Sieg der Götter akzentuiert werden, die Rollen von Angreifer und Verteidiger wurden dabei irrelevant.

Bezeichnend ist ferner die Dichte und Unüberschaubarkeit des Kampfgetümmels, mit denen hier die Schlacht charakterisiert wird. Sie unterstreichen den Eindruck eines heftig geführten Kampfes. Dabei wird der Betrachter gezwungen, sich die einzelnen Kampfgruppen jeweils neu zu erschließen: Götter und Giganten greifen immer wieder von unterschiedlichen Seiten an, auch schwanken die Darstellungen des Überwindens und Tötens ständig – ein schnelles Überschauen und Erfassen der Szenen gelingt nicht. Das Bild versucht also, den Betrachter zu einer aufmerksamen und intensiveren Auseinandersetzung zu verleiten. Das muß es auch, da sich erst in der detaillierten Ausgestaltung die spezifische Eigenart der Gigantomachie entfaltet.

Statt die Komposition in ihren rekonstruierbaren Einzelheiten zu beschreiben, möchte ich drei grundsätzliche Aspekte herausgreifen, die mir für die ikonographische Struktur dieser Gigantomachiedarstellung als wesentlich erscheinen.

Erstens: Bedingt durch die Tatsache, daß die Giganten als normale Hopliten charakterisiert und somit als spezifische Gruppe nicht eindeutig benennbar werden, muß die Identifizierbarkeit der Szene über die Gruppe der Götter erfolgen, indem der Vasenmaler für sie eine distinktive Ikonographie wählt. Im Unterschied zu anderen kämpfenden Parteien, wie etwa den Persern oder den Amazonen, bei denen eine einheitliche Tracht ausreicht, um sie als Kollektiv zu definieren, ergibt sich

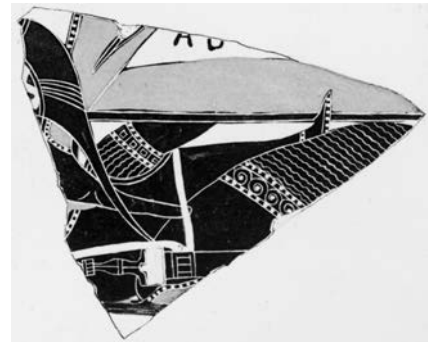
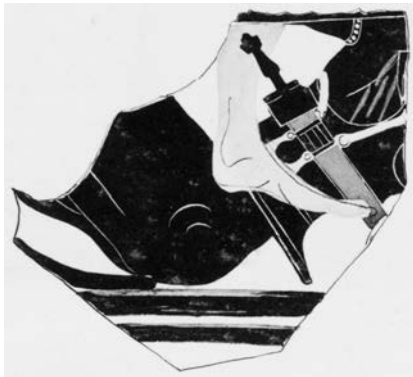
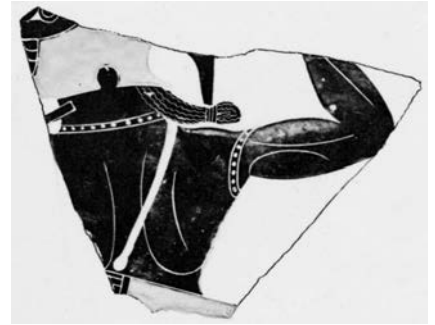
S. 272 f.: Abb. 174 A  
(in vier fortlaufenden  
Teilen)  
Kampf der Götter und  
Giganten. Attischer Dinos  
des Lydos, Athen,  
Nationalmus.,  
um 560–550



links: Abb. 174 B  
Detail: Gegner  
des Dionysos

rechts: Abb. 174 C  
Detail: Hermes tötet  
einen Giganten

bei den Göttern die Schwierigkeit, daß diese nicht als Gruppe, sondern nur als Summe von Individuen charakterisierbar sind. Dies bedingt eine größere ikonographische Heterogenität auf seiten der so bezeichneten Partei. Und diese Heterogenität erfaßt konsequenterweise auch die aktionale Charakterisierung der Götter. Um *kämpfende* Götter identifizierbar zu machen, würde es im Grunde genommen freilich ausreichen, die für sie spezifischen Attribute aufzugreifen: für Poseidon seinen Dreizack statt der Lanze, für Dionysos einen Efeukranz statt eines Helms, für Zeus sein Blitzbündel, für Artemis ihren Bogen etc. Doch hat der Vasenmaler (bzw. der den Peplos konzipierende Handwerker) sich damit nicht begnügt – und hier stoßen wir nun auf eine Besonderheit: Soweit es ging, hat er den Göttern auch eine jeweils eigene Art des Kämpfens gegeben, die auf ein drastisches und aufsehenerregendes Töten des Gegners zielt. Ein bezeichnendes Beispiel ist Dionysos (Abb. 174 A. B.). Er wird von einem Rudel wilder Bestien begleitet – vier Raubkatzen sowie eine Schlange –, die sich auf seinen Gegner stürzen, sich in ihm festbeißen, ihn erdrücken und niederringen. Der Gott selbst greift zwar mit stoßbereiter Lanze an, aber nicht er, sondern seine animalischen Trabanten bezwingen konkret den Gegner. Dies ist genau genommen keine



Kampffesszene, die die körperliche Stärke und den Kampfesruhm des Gottes zu veranschaulichen vermag – wie wir es von den bisherigen Kampffesszenen her kennen –, sondern es geht schlichtweg um die siegreiche Macht des Gottes. Hoplitische Qualitäten scheinen hier weniger zu interessieren. Ähnlich ungewöhnlich ist die Kampfform des Poseidon (Abb. 174 A). Er greift von rechts, begleitet von einem Gespann, einen, vielleicht auch zwei Giganten an; dabei türmt er ein gewaltiges Gebirge vor sich auf, um es gegen seine Gegner zu wälzen und diese darunter zu begraben. Auch das ist keine Form des Kämpfens und Siegens, die den Regeln des ruhmvollen Kampfes unter gleichstarken Gegnern entspricht. Diese Szenen mögen extreme Formulierungen sein, andere Götter wie Hermes oder Aphrodite scheinen normaler zu kämpfen (Abb. 174 A. C). Aber schon die Tatsache, daß man einzelnen wichtigen Göttern eine solche a-hoplitische Form des Kämpfens zuwies, ist bemerkenswert. Ganz offensichtlich ging es vorrangig darum, die Götter unter Betonung ihrer außergewöhnlichen Macht vorzuführen, mit der sie ihre Gegner auf aufsehenerregende Weise in einem stark asymmetrisch definierten Kampf bezwingen können. Nicht primär wichtig war hingegen, die Götter analog zu anderen Kampfszenen in der geläufigen Ikono-

oben links: Abb. 174 D  
Detail: Gegner der Hera

oben rechts: Abb. 174 E  
Detail: Gegner des Zeus  
bzw. Herakles

unten links: Abb. 174 F  
Detail: Unterliegender  
Gigant

unten rechts: Abb. 174 G  
Detail: Unterliegender  
Gigant



graphie des agonalen Kräftermessens und normalen siegreichen Kämpfens darzustellen. Das heißt aber auch, daß dieser Kampf weniger als eine vorbildartige Bewährung gemäß den angesehenen hoplitischen Qualitäten interessierte, sondern vor allem als ein Sieg in einem extrem harten und gefährlichen Kampf, in dem das Bezwingen des Gegners oberstes Ziel ist.

Zweitens: Daß hier ein besonders harter Kampf gemeint ist, zeigt sich auch in der Ikonographie der Giganten. Sie unterliegen im ruhmvollen Kampf, oder aber sie bekämpfen aggressiv die Götter. Diese Charakterisierung ist insofern überraschend, da wir bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen eine andere Akzentuierung kennengelernt haben: Dort erscheinen die Hopliten entweder gleichstark im unentschiedenen Kampf, oder aber der unterliegende Hoplit wendet sich mehrheitlich zur Flucht. Erstaunlicherweise wird aber gerade die geläufige Version des zurückweichenden Gegners im Fall der Giganten weniger aufgegriffen, hier ziehen es die unterliegenden Gegner eher vor (anders als ihre Kollegen im Hoplitenkampf), ruhmvoll zu kämpfen und zu sterben: Der Gegner des Dionysos ist zu diesem hingewandt, ebenso die Gegner des Hermes, der Gegner der Hera hat sich abgewandt, der des Zeus könnte zum ihm hingewandt gewesen sein<sup>11</sup>, der Gegner des Ares könnte fliehen, der Gegner des Apoll könnte wiederum zu ihm hingewandt sein, der des Poseidon ist es. Auf der Grundlage der erhaltenen Fragmente mag diese Aussage zunächst gewagt klingen. Doch basiert die Rekonstruktion des Dinos (sowie auch die Aussage bezüglich der selten fliehenden Giganten) auf dem Befund der weiteren gleichzeitigen Gigantomachiebilder – und dort erscheinen in der Summe ebenfalls erstaunlich wenig fliehende Giganten<sup>12</sup>. Ganz offensichtlich ging es also dem Vasenmaler darum, durch eine abweichende Ikonographie des Unterliegens auf die extreme Gefährlichkeit der Giganten hinzuweisen, indem er sie als außergewöhnlich starke und kampfeswütende Gegner charakterisierte. Eine negative Charakterisierung der Giganten wird bezeichnenderweise hier nicht gesucht (was theoretisch ja möglich gewesen wäre, indem man sie rundweg fliehend gezeigt hätte). Wieder ist es also vor allem der Aspekt des extrem harten Kampfes, der mit Hilfe einer abweichenden Ikonographie des Unterliegens zu markieren gesucht wird.

Drittens: Eine entsprechende Ausrichtung scheint schließlich auch die Ikonographie der Gewalt zu bestimmen. Die Szenen brutalen Tötens und drastischen Sterbens werden hier betonter ausgestaltet, als es die bisher betrachteten, normalen Kampfdarstellungen zeigten: Wohl war dies als kompensierendes Moment zur Charakterisierung der Giganten als kraftvolle und kampfeswütende Monsterhopliten nötig. Überaus variantenreich wird dabei das Töten in immer wieder neuen, expliziten Szenen verhandelt. Den Höhepunkt bildet der Gegner des Dionysos (Abb.



174 A. B): Er erscheint gleichsam von den Bestien erdrückt, die über ihn von allen Seiten herfallen, sich in Bein, Flanke und Kehle verbeißen und ihn zerfleischen werden – ein bedrückendes Bild grausamen Sterbens. Im Vergleich dazu erleiden seine Gefährten hoplitisch angemessenere Tode. Hermes stößt einem seiner Gegner die Lanze in die Kehle, der Vasenmaler zeigt den Moment des Einstoßens der Waffe, Blut spritzt aus der Wunde, und der Gigant sackt kraftlos zu Boden (Abb. 174 C). Der Gegner der Hera hat sich vor der Göttin in weitem Schritt abgewendet und sinkt zu Boden, während die Göttin ihre Lanze ihm von oben in die Brust stößt, Blut fließt erneut, dazu setzt die Göttin als Symbol der Bezwingung ihren Fuß auf ihr hilfloses Opfer (Abb. 174 D). Ein Gigant, der wohl als Gegner des Zeus bzw. Herakles anzusprechen ist, erscheint von einem Pfeil in die Kehle getroffen (Abb. 174 E). Einem weiteren zu Boden gestürzten Giganten stößt wohl eine Göttin die Lanze in die Brust<sup>13</sup>, die Spitze bohrt sich durch den Körper durch, Blut markiert wieder die Wunde (Abb. 174 F). Ein anderer Gigant liegt völlig verkrümmt am Boden, den linken Oberschenkel stark angewinkelt, so als ob er auf die Knie nach vorn gestürzt ist (Abb. 174 G), während ein weiterer Krieger, wahrscheinlich ein Gigant, über ihn hinwegrennt, eventuell gar über ihn strauchelt und auf ihn stürzen wird<sup>14</sup>. Alles in allem sind das starke und eindrucksvolle Szenen, die die Niederlage der Giganten in nachdrücklicher Ausführlichkeit vergegenwärtigen. Im einzelnen können derartige explizite Szenen natürlich auch bei anderen Kampfdarstellungen auftreten, ist doch die Zeit um 570–550 grundsätzlich charakteristisch für eine ausgeprägte Ikonographie expliziter Gewaltszenen. Doch erreichen selbst Vasenbilder wie das Exaleiptron des C-Malers in Paris (Abb. 76) oder die Siana-Schale des Heidelberger Malers in Athen (Abb. 81) nicht diese Eindringlichkeit. In der Summe der drastischen Szenen gewinnt die Gigantomachie somit eine neue Qualität. Würden wir direkt von den Hoplitenkämpfen kommend auf dieses Bild schauen, so würde vielleicht der Verdacht naheliegen, daß diese abweichende Gewalt-Ikonographie aus der negativen Bewertung der Giganten zu erklären ist – womit wir endlich ein Indiz für eine thematisch-wertende Differenz in der Opfer-Ikonographie hätten. Doch haben uns inzwischen die Beobachtungen bei den Perserkampfbildern zur Vorsicht gemahnt, derartige Phänomene allzu zuversichtlich zu erwarten. Und unsere Überlegungen zur narrativen Konzeption der Gigantomachie als ein anders definierter Kampf lassen ebenfalls nun andere Erklärungsoptionen erwägen. Eine Klärung ist somit nur im erweiterten Vergleich innerhalb der zeitgenössischen Kampf-Ikonographie möglich: Hier aber zeigt sich dann, daß eine ikonographische Differenz nicht nur zwischen der Gigantomachie und den Hoplitenkämpfen besteht, das heißt zwischen negativ und nicht negativ bewerteten Gegnern, sondern gleichermaßen auch zwischen der

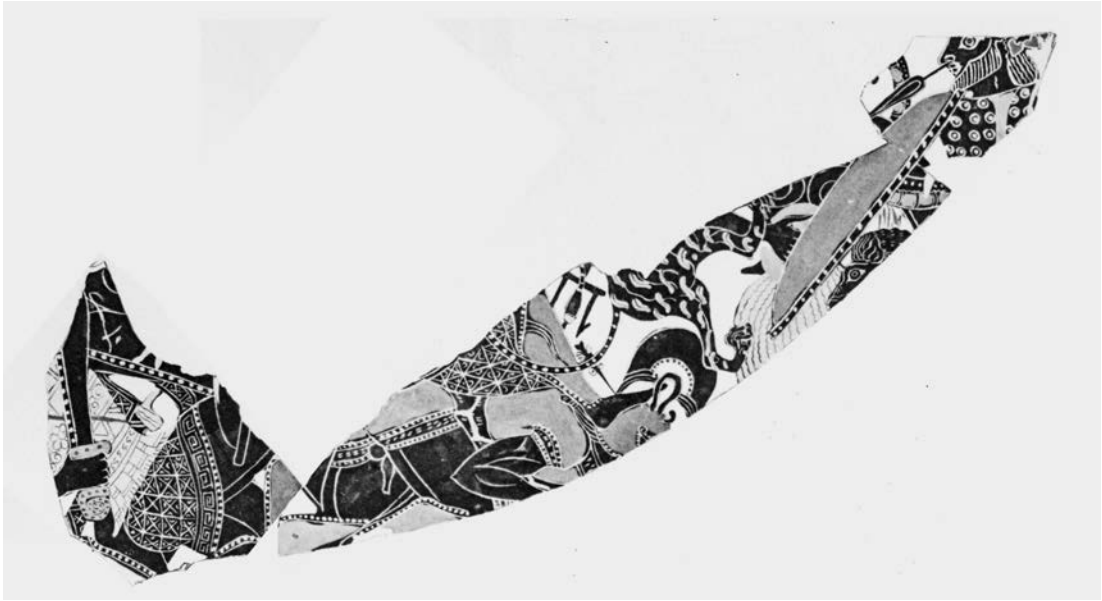


Abb. 175 A  
Gigantomachie. Attische  
Amphora, Athen, Natio-  
nalmus., um 560–550

Gigantomachie und den Kämpfen des Herakles gegen die Monsterhopliten, das heißt innerhalb der Gruppe gleichermaßen negativ bewerteter Gegner selbst. Das bedeutet, daß die Tonlage der expliziten Gewalt kein Gradmesser für die Einstellung des Betrachters gegenüber dem Gegner sein kann, sondern lediglich ein Indikator für die Härte des Kampfes und damit zusammenhängend für die Gefährlichkeit des Gegners. Eben weil die Giganten einen immens bedrohlichen Gegner darstellen, der von den Göttern kaum bezwungen werden kann, bedient sich also der Vasenmaler einer exzeptionellen Gewalt-Ikonographie, um den Kampf aus dem Horizont der anderen Kampfdarstellungen herauszuheben und ihn als extremen Kampf zu charakterisieren.

Um diese grundsätzlichen Aspekte nicht allein am Dinos des Lydos zu exemplifizieren, sei kurz auf weitere frühe Gigantomachiedarstellungen verwiesen. Sie verdeutlichen zugleich, wie dominant die angeführten Phänomene sind und wie dicht die drastische Gewalt-Ikonographie die frühen Bilder prägt. Dem Dinos des Lydos steht eine fragmentarisch erhaltene Amphora von der Athener Akropolis<sup>15</sup> (um 560/50, Abb. 175 A–B) nahe. Manche der eben gesehenen Szenen sind hier gleichfalls überliefert: Wieder erscheint etwa die aufsehenerregende Szene mit dem Giganten, der von den Bestien des Dionysos zerfleischt wird<sup>16</sup> (Abb. 175 A); Blut strömt aus verschiedenen Wunden, der Gigant sackt entkräftet zusammen, und es mag sein, daß hier nun auch Dionysos seine Lanze direkt gegen ihn stößt<sup>17</sup>. Links daneben schließt sich eine nicht weniger drastische Szene an: Diesmal erscheint als Gegner des Poseidon der ver-



Abb. 175 B

renkt zu Boden gestürzte Gigant, niedergestreckt durch einen Pfeil, der in seinem Kopf steckt. Poseidon, erkenntlich an seinem nach unten geführten Dreizack, scheint mit seinem vorgesetzten linken Fuß den Giganten zusätzlich niederzutreten und ihm von oben seinen Dreizack in den Körper zu stoßen<sup>18</sup>. Dadurch bekommt der Kampf eine besondere Brisanz, geht doch der Gott gegen einen von einem anderen Gott schon niedergestreckten Giganten vor: Dramatischer kann man sich einen Kampf kaum vorstellen, wenn die Gesetze des agonalen Kampfes derart außer Kraft gesetzt sind. Daß generell auf der Amphora die Drastik des Kampfes schärfer gefaßt erscheint als auf dem Dinos des Lydos, zeigt auch ein weiteres, nicht direkt anschließendes Fragment (Abb. 175 B): Erkennbar ist Hermes, direkt im Rücken des Zeus, der ähnlich wie auf dem Dinos einem Giganten seine Lanze in die Brust stößt – jedoch läßt hier der Vasenmaler aus der Wunde das Blut in alle Richtungen schie-



Abb. 176  
Gigantomachie. Attische  
Kleinmeisterschale,  
Athen, Nationalmus.,  
um 560–550



Abb. 177  
Gigantomachie. Attische  
Schale, Athen, National-  
mus., um 550–540

ßen und inszeniert dadurch die Brutalität des Tötens und Sterbens in einer ungeheuren Nahsichtigkeit. Wie sehr die pathetische Schilderung als distinktives Mittel gewählt ist, macht der Vergleich mit dem über der Gigantomachie anschließenden Bildfries deutlich, der eine normale Hoplitenschlacht zeigt: Obwohl auch hier drastische Szenen des Überwindens und Sterbens erscheinen, erreichen diese dennoch nicht die Tonlage der Gigantomachie.

Die Darstellung der Gewalt kann im einzelnen freilich schwanken. In der Drastik vergleichbar mit der Amphora scheint etwa eine fragmentarisch erhaltene Kleinmeisterschale von der Athener Akropolis<sup>19</sup> (um 560/50, Abb. 176): Ein Fragment zeigt einen zu Boden gestürzten Giganten, das Gesicht frontal dem Betrachter zugewandt, während ihm sein Gegner (Herakles?) die Lanze von oben in die Kehle stößt – Blut schießt in alle Richtungen<sup>20</sup> und lenkt somit den Blick des Betrachters eindringlich auf die Gewalttat. Etwas verhaltener im pathetischen Vortrag gestaltet sich dagegen eine fragmentarisch überlieferte Schale, ebenfalls von der Akropolis<sup>21</sup> (um 550/40, Abb. 177): Die Szenen mit den kämpfenden Göttern Poseidon, Dionysos und Hermes entsprechen in der Grundstruktur der Ikonographie auf der Amphora<sup>22</sup>, doch drosselt der Vasenmaler die dramatische Inszenierung der Gewalttat, indem er das Zustoßen der Waffen bzw. das Zubeißen der Bestien nicht explizit darstellt (der Dreizack des Poseidon stößt hinter dem Schild in den Rücken des Giganten, die Bestien schnappen entweder noch nicht zu oder tun dies wiederum verdeckt vom Schild, das Schwert des Hermes bleibt drohend vor dem Schild des Giganten geführt). Dennoch drängt sich aber auch hier das Bild eines extrem geführten Kampfes auf<sup>23</sup>.

Daß die skizzierten Tendenzen grundsätzlich die frühen Darstellungen der Gigantomachie prägen, bestätigen auch andere Vasenbilder – wie



etwa eine Halsamphora in Paris<sup>24</sup> (um 560/50, Abb. 178) –, deren Ikonographie weniger eng am Vorbild des Athena-Peplos orientiert und entsprechend stärker unter Rekurs auf die gewohnten Spielarten der damaligen Kampf-Ikonographie konzipiert wurde. Auch hier sind die Dramatik des Tötens und die Gefährlichkeit der Giganten die primären Kriterien, über die sich die Darstellung von anderen Kampfszenen absetzt.

Fassen wir unsere bisherigen Beobachtungen zusammen: Die frühen Bilder der Gigantomachie zeigen mancherlei ikonographische Elemente, die sie von den sonstigen zeitgenössischen Kampfdarstellungen erkennbar unterscheiden. Die Abweichungen sind dabei am plausibelsten aus der besonderen Definition der Gigantomachie als ein extremer Kampf von hoher Brisanz und außergewöhnlicher Gefährlichkeit zu erklären, dessen exzeptioneller Charakter eine distinktive Differenzierung gegenüber den anderen Kampfdarstellungen verlangt. Die ikonographischen Besonderheiten der frühen Gigantomachiebilder bestätigen somit die vorgeschlagene Rekonstruktion zur Genese dieser Erzählung. Damit stehen wir zugleich aber auch erneut vor einem negativen Befund, was die Frage nach einer inhaltlich bedingten, wertungsorientierten Differenz in der Opfer-Ikonographie anbelangt. Der Kampf gegen die Giganten wird zwar mit anderen Formen des Tötens und Sterbens gestaltet, als dies bei den Hoplitenkämpfen der Fall ist, aber diese orientieren sich vorrangig an der Charakterisierung der Giganten als gefährliche und starke Gegner.

Abb. 178  
Gigantomachie. Attische Halsamphora des Kylonios-Malers, Paris, Mus. du Louvre, um 560–550



Nicht die ablehnende Haltung den Giganten gegenüber erwirkt somit das Bild, sondern vielmehr die Wahrnehmung eines extremen und gefährlichen Kampfes und damit die Vergegenwärtigung eines gewaltigen Sieges der olympischen Götter.

### **Emanzipiert und doch verloren: Giganten im Wandel der Gewalt-Ikonographie**

Die Inszenierung der Gigantomachie als exzeptioneller Kampf sollte sich in den folgenden Jahrzehnten jedoch langsam verflachen. Ikonographisch nähern sich die Bilder immer mehr den anderen Kampfdarstellungen an, der Götterkampf verliert sein spezifisches Profil als anders definierter Kampf und rutscht (zumindest auf der ikonographischen Seite) immer stärker in den Diskurs um die hoplitischen Qualitäten ab. Auf Kosten ihrer Exzeptionalität avanciert die Gigantomachie nun zu dem, was sie im Bild eigentlich zeigt: ein mythisches Paradeigma eines normalen Hoplitenkampfes. Das Bild emanzipiert sich von der Idee, die es ursprünglich konzipierte.

Anschaulich zeigen zwei Vasenbilder in Tarquinia und München, wie schnell die Gigantomachie von den Spielarten der normalen Kampf-Ikonographie eingeholt wurde. Auf einer Halsamphora in der Art des Exekias in Tarquinia<sup>25</sup> (um 540, Abb. 179) erscheinen mehrere Kampfszenen auf beiden Seiten des Gefäßes, auf der einen als Höhepunkt das Gespann des Zeus, mit Herakles und Athena, auf der anderen verschiedene kleinere Kampfszenen mit Dionysos in der Mitte. Auffallend ist die Reduktion im Pathos. Zwar unterliegen die Giganten nahezu in jeder Szene, teils erscheinen zudem Gefallene am Boden. Aber das Töten und Sterben wird äußerst verhalten formuliert: keine blutenden Wunden, keine in die Körper gestoßenen Waffen (selbst die Bestien des Dionysos beißen sich nicht erkennbar fest) und schließlich auch keine verkrümmt zu Boden gestürzten Gefallenen. Bestes Beispiel ist die Kampfszene zwischen Dionysos und seinem Gegner, dem Höhepunkt drastischer Schilderung bei den frühen Bildern. Die beiden Kontrahenten erscheinen hier nun der gewöhnlichen Ikonographie eines entschiedenen Kampfes entnommen, lediglich dem Giganten werden mehrere Bestien beigelegt, ohne daß sich dessen Agieren aber verändert: Er wendet sich ab und hebt seine Lanze bedrohlich gegen den Gott – daß er gerade von Bestien zerfleischt wird, scheint er kaum zu merken. Gerade im Vergleich mit dem aufsehenerregenden Sterben seines Kollegen auf dem Dinos des Lydos (Abb. 174 A–B), der mit gesenkter Lanze und in den Nacken geworfenem Kopf entkräftet zusammenbricht, während die Bestien über ihn herfallen, zeigt nur allzu deutlich, wie sehr hier auf dramatisches Potential



verzichtet wurde. Ähnlich verhält es sich bei einer Halsamphora des Malers von Vatikan 365 in München<sup>26</sup> (um 540, Abb. 180). Auch hier ist die Drastik spürbar zurückgefahren: Auf der einen Seite erscheint wieder ein Gespann, vor und hinter dem sich verschiedene Kämpfe abspielen, auf der gegenüberliegenden Seite strukturiert sich der Kampf wieder überschaubarer in Einzelgruppen. Exzeptionell drastische Szenen sucht man gleichfalls vergeblich, die Ikonographie folgt den konventionellen Strukturen der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe: Die unterliegenden Giganten wenden sich teils ab, sinken teils zu Boden oder liegen als Gefallene schon unter dem Gespann, aber jeweils in wenig aufsehenerregenden Aktionen; Blut, Wunden, Ohnmacht und Entkräftung werden nicht besonders in Szene gesetzt. Zum Vergleich mit den frühen Bildern bietet sich hier die Szene mit Poseidon an, dessen Gegner in weitem Schritt fliehend zu Boden sinkt, den Schild gegen den Gott geführt, während dieser ihm offensichtlich seine Waffe in den Körper gestoßen hat und ihn mit dem Felsen zu erschlagen droht. Der Zusammenhang zur früheren drastischen Ikonographie ist erkennbar (vgl. Abb. 175 A. 177), auch die Zuspitzung an Drastik im Vergleich mit den anderen Szenen auf der Amphora, aber wieder wird es offenkundig, wie wenig Interesse an einer betont pathetischen Inszenierung besteht.

Nun ist die Dämpfung der expliziten Gewalt-Ikonographie an sich nicht überraschend, bildet sie doch ein grundsätzliches Phänomen der Bilder um 550–530. Was jedoch überrascht, ist die damit parallel erfol-

Abb. 179  
Gigantomachie. Attische Halsamphora in der Art des Exekias, Tarquinia, Mus. Nazionale Tarquiniese, um 540



Abb. 180  
Gigantomachie. Attische  
Halsamphora des Malers  
von Vatikan 365,  
München, Antikensmlg.,  
um 540

gende, weitgehende Aufgabe der ikonographischen Differenz, die die Gigantomachie zuvor von der Kampf-Ikonographie anderer Darstellungen unterschied. Das Töten und Sterben wird nun nicht mehr brutaler geschildert als in den anderen gleichzeitigen Kampfbildern. Und das bedeutet, daß auch der Gegner nicht mehr als betont gefährlicher ausgewiesen ist als andere Gegner. Hinzu kommt, daß die Ikonographie der Giganten vielschichtiger wird: Sie können sich nun häufiger von den Göttern abwenden, das heißt stärker auch Formen des ruhmlosen Kampfs zeigen – auch hierin kommen sie den normalen Hoplitin in den anderen Kampfdarstellungen näher. Insgesamt fügt sich also die Ikonographie der neuen Gigantomachiedarstellungen mehr und mehr in den konventionellen Horizont der normalen Hoplitenkämpfe ein. Freilich: im Unterschied zu diesen erscheinen offene Kampfszenen seltener. Aber das bedeutet nur, daß sich die neuen Bilder der Gigantomachie stärker auf lediglich ein bestimmtes Feld *innerhalb* des damaligen ikonographischen Spektrums der Kampfdarstellungen konzentrieren – anstatt wie zuvor den Rand des Spektrums zu überschreiten und *jenseits* der sonst gewählten Ikonographie ihr eigenes Feld zu konstituieren. Von dieser Position jenseits der Ränder wird die Gigantomachie nun also ins Spektrum hereingeholt.

Die Konsequenz ist klar: Die Ikonographie der Gigantomachie vermag nicht mehr einen anders definierten Kampf von unerhörter Brisanz und außergewöhnlicher Gefährlichkeit zu vermitteln, bei dem gerade das Außerkraftsetzen mancher Spielregeln des hoplitischen Kämp-

fens zum Distinktivum wurde. Was die Bilder nun mehr und mehr leisten, ist die Vergegenwärtigung der bewunderten hoplitischen Qualitäten, wie sie auch in den anderen Kampfdarstellungen veranschaulicht werden: körperliche Stärke, Tapferkeit, ruhmvolles Kämpfen. Als Repräsentanten dieser Tugenden werden die Götter zunehmend kompatibel mit den anderen mythischen und ‚anonymen‘ Kriegern. Und entsprechend avancieren diejenigen ikonographischen Elemente, die in den frühen Bildern die spezifische Macht der Götter formuliert und sie somit aus der normalen Krieger-Ikonographie herausgehoben hatten, jetzt zu nebensächlichen Attributen: Der Fels des Poseidon und die Bestien des Dionysos verlieren ihre zentrale Kraft als eigentliche Waffen der Götter, wichtiger werden dagegen nun die normaleren Stoßwaffen, Lanze oder Dreizack, die die Annäherung der Götter an die normal kämpfenden Hopliten erlauben.

Wie sehr die Götter als Repräsentanten der hoplitischen Qualitäten nun auftreten, zeigt sich auch bei den Darstellungen von einzelnen Kampfszenen. Nehmen wir als Beispiel Poseidon, der sich in den letzten vier Jahrzehnten des 6. Jh. auffallend größerer Beliebtheit erfreut. Das Spektrum an Möglichkeiten mögen verschiedene Vasen des Schaukel-Malers<sup>27</sup> (um 540–530/20, Abb. 181) sowie des Antimenes- und des Lysippides-Malers<sup>28</sup> (um 530–520/10, Abb. 182–183) veranschaulichen: Die Bilder entsprechen klar dem Schema des entschiedenen Kampfes, wie es bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen oder den Kämpfen des He-



Abb. 181  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische  
Amphora des Schaukel-  
Malers, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 540–520



Abb. 182  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora des Antimenes-  
Malers, München, Anti-  
kensmlg., um 530–510



Abb. 183  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora des Lysippides-  
Malers, München, Anti-  
kensmlg., um 530–510



rakles etwa gegen Kyknos der Fall ist. Der Gott greift seinen unterlegenen Gegner an, indem er seinen Dreizack oder aber – wogegen er diesen bezeichnenderweise eintauscht! – mit einer hopliten-standesgemäßen Lanze gegen den Giganten stößt. Die Spielarten, wie dieses Zielen bzw. Zustoßen vorgetragen wird, sind die für diese Zeit bekannten: Die Waffe kann sich bedrohlich dem Gegner nähern, mit ihrer Spitze hinter dem Schild des Giganten verschwinden oder indifferent auslaufen. Eine weitere Annäherung an die normalen Kampfszenen wird dadurch erreicht, daß ein zweiter Gigant hinter dem Unterliegenden auftreten und gegen





Abb. 184  
Kampf zwischen Athena  
und Giganten. Attische  
Halsamphora des Schau-  
kel-Malers, München,  
Antikensmlg.,  
um 540–530



Abb. 185  
Athena besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora, Cambridge,  
Fitzwilliam Mus.,  
um 530–510

den Gott vorgehen kann – hier wird das bekannte Dreifiguren-Schema der Hoplitenkämpfe aufgegriffen, wodurch der Aspekt der Tapferkeit stärker akzentuiert wird. Poseidon wird in diesen Bildern also vorrangig als kraftvoller und stark kämpfender Krieger vorgeführt, den anderen kämpfenden Helden und Hoplitengestalten eng verwandt. Aber auch die Giganten tun das, was normal unterliegende Gegner sonst tun: Sie sinken zu Boden, wenden sich ab, versuchen sich in Gegenwehr. Nirgendwo aber entsteht

Abb. 186  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora des Malers der  
klagenden Troianerinnen,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 520–510



Abb. 187  
Poseidon besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora der Klasse von  
Cambridge 49, Cambrid-  
ge, Fitzwilliam Mus.,  
um 520–510



eine Differenz zu den Unterliegenden in den anderen Kampfszenen. Wäre da nicht noch der Gott, wäre der Gigant als Gigant nicht auszumachen.

Ähnliche Darstellungen finden sich auch im Gigantenkampf der Athena, der damals neben dem des Poseidon besonders beliebt wird. Die Stadtgöttin tritt dabei mehr und mehr aus ihrem Schattendasein hinter dem Gespann des Zeus hervor und bewährt sich als einzelne Kämpferin. Die Kampfszenen entsprechen gleichfalls dem üblichen Repertoire der Zeit, wie zwei Halsamphoren in München und Cambridge<sup>29</sup> (um



Abb. 188  
Athena besiegt einen  
Giganten. Attische Hals-  
amphora, Rhodos,  
Archäologisches Mus.,  
um 520–500

540/30, Abb. 184; um 530–520/10, Abb. 185) illustrieren mögen. Neu im Unterschied zur Gigantomachie des Poseidon ist lediglich, daß für Athena zum Teil auch die Szene des offenen Kampfes gewählt werden kann.

Alles in allem zeigt sich also, daß in den Jahrzehnten um 550–530/20 die Bilder der Gigantomachie eng an den ikonographischen Spielarten der Hoplitenkämpfe orientiert sind. Damit stehen wir wieder vor einem negativen Ergebnis: Eine spezifische Opfer-Ikonographie ist auch hier nicht zu greifen, die die Giganten in einer anderen, von den Hopliten abweichenden und negativ bewerteten Weise charakterisieren würde.

Wie zunächst die Tendenzen der Gewaltdämpfung die Bilder der Gigantomachie bestimmten, so tat es seit 530/20 auch die zunehmende Pathetisierung, die damals die Kampf-Ikonographie grundsätzlich erfaßte. Die Szenen des Götterkampfes werden nun wieder drastischer, das Töten und Sterben wieder expliziter geschildert. Was jedoch nicht geschieht, ist, daß die Szenen der Gigantomachie in ihrer neu errungenen Drastik von denen der anderen Kampfdarstellungen auffallend abweichen. Weiterhin bleibt das Verhältnis zwischen Gigantomachie und Hoplitenkämpfen symmetrisch.

Wie sich die Steigerung der Gewaltdarstellung konkret auswirkt, zeigt der Gigantenkampf des Poseidon deutlich. Seit etwa 530 begegnen zunächst vereinzelt, dann aber zunehmend Szenen, in denen der Gott seinen Gegner betont niederringt: Das Zustoßen des Dreizacks bzw. der Lanze kann nun pointierter inszeniert werden (Abb. 186<sup>30</sup>); zum Teil wird dabei auch wieder die Ohnmacht des Giganten betonter unterstrichen, indem er hoffnungslos vornüber stürzt oder in verrenkter Lage am Boden liegt (Abb. 187<sup>31</sup>). Ähnliche drastischere Szenen begegnen auch beim Kampf der Athena (Abb. 188<sup>32</sup>). Überall wird die Niederlage der Giganten nun durch eine stärkere Polarisierung zwischen Sieger und

Abb. 189  
Gigantomachie. Attische  
Hydria der Leagros-  
Gruppe, Berlin, Anti-  
kensmlg., um 520–500



Unterliegendem markiert, die Giganten sinken mehr und mehr entkräftet und überwältigt zu Boden und erscheinen den Göttern ohnmächtig ausgeliefert. Und nicht zuletzt treten nun auch Angaben blutender Wunden wieder sukzessive auf (Abb. 189–190<sup>33</sup>).

All diese Bilder bewegen sich jedoch im Rahmen der zunehmend pathetisierten Gewalt-Ikonographie, mit ihren expliziteren und drasti-

Abb. 190  
Gigantomachie. Attische  
Lekythos des Athena-  
Malers, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 500







Abb. 191  
Hoplitenkampf. Attischer  
Kolonnettenkrater, Buda-  
pest, Mus. Hongrois des  
Beaux-Arts, um 520–500

scheren Formulierungen von Unterliegen, Verwunden, Töten, wie sie am Ende des 6. Jh. üblich ist<sup>34</sup>. Selbst die Szenen drastischer Stürze lassen sich ähnlich bei den Kämpfen unter den Hoplitens finden (Abb. 106. 191<sup>35</sup>). Freilich erscheint bei einzelnen Gigantomachiebildern die Dramatik nochmals gesteigert, und überhaupt treten dort drastische Szenen häufiger auf als bei den gleichzeitigen Hoplitenskämpfen, bei denen auch offene Kampfszenen dargestellt sind und das ikonographische Repertoire dadurch ausgewogener ist. Das sind interessante Akzentuierungen, die deutlich machen, daß die Gigantomachie als ein Kampfgeschehen verstanden und inszeniert wird, in dem die klare Entscheidung, eindeutiges Siegen und unmißverständliches Unterliegen, im Vordergrund stehen (was theoretisch freilich nicht notwendig gewesen wäre). Aber wichtig ist: Diese Akzentuierungen kommen ohne eine erkennbare Differenz in der ikonographischen Ausgestaltung des Kampfgeschehens aus. Die Gigantomachie erweist sich in diesen Bildern somit letztlich nur als eine sublimierte Form der hoplitischen Kämpfe – wobei die Sublimierung allerdings nicht über eine eigene Gewalt-Ikonographie formuliert wird, sondern sich lediglich im Auftreten der olympischen Götter an der Stelle der normalen Hoplitens konstituiert.

### **Zwischen Symmetrie und Asymmetrie: Der langsame Abstieg der Giganten im 5. Jh.**

Diese Tendenzen, die wir bei den späten schwarzfigurigen Vasenbildern beobachten, gelten natürlich entsprechend auch für die gleichzeitigen Bilder der rotfigurigen Vasenmaler. Dennoch wollen wir diese getrennt betrachten, zeichnen sich doch an der Wende vom 6. zum 5. Jh. gerade im

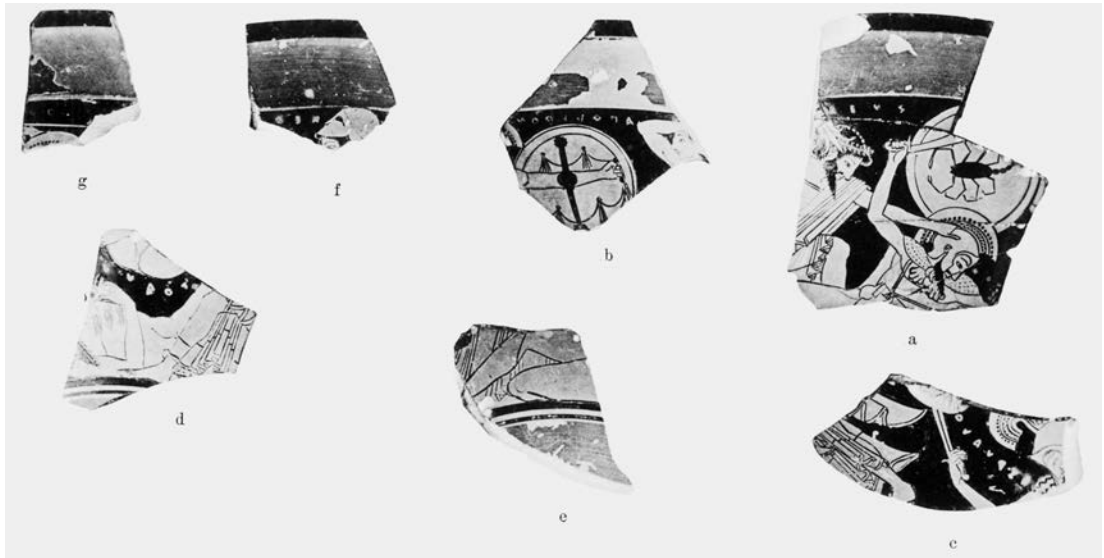


Feld dieser Bilder erste Anzeichen einer langsamen Neuorientierung in der Ikonographie der Gigantomachie ab.

Es sind im einzelnen verschiedene Aspekte, die nicht leicht in ihren kausalen Strukturen zu definieren sind. Als übergeordnete Tendenz scheint sich jedoch abzuzeichnen, daß die Definitionsmöglichkeiten nun stärker in ihren extremen Positionen akzentuiert und ausgelotet werden. Daß es dahin kommt, ist freilich im Kontext der ikonographischen Situation verständlich – bewegen wir uns mit dem späten 6. und frühen 5. Jh. doch in einer Phase, in der das zuvor breiter ausgereizte Spektrum der Kampf-Ikonographie auf eine Hälfte zusammengezogen wird: Ausschließliches Grundschema aller Kampfdarstellungen ist nun der entschiedene Kampf, mit klarer Polarisierung zwischen kraftvollen Siegern und ohnmächtigen Unterliegenden. Eine solche Einengung von Differenzierungsmöglichkeiten auf der einen Seite führt freilich meist zwangsläufig zu einer Erweiterung von Differenzierungsmöglichkeiten auf einer anderen Seite. Genau das scheint nun zu passieren, indem die Optionen einer differenzierten Ikonographie des Unterliegens stärker als Distinktionsmöglichkeiten aufgegriffen und gegeneinander ausgespielt werden. Die hieraus entstehende Unruhe in der ikonographischen Ausrichtung der Kampfdarstellungen erfaßt konsequent auch die Bilder der Gigantomachie.

Zwei parallele Tendenzen lassen sich am Anfang beobachten (später werden sie sich stärker diachron aufteilen). Die eine verfolgt weiterhin ein symmetrisches Verständnis vom Kampf zwischen zwei starken Gegnern und betont entsprechend zunehmend die Gefährlichkeit der Giganten; die andere holt hingegen eine stärkere Asymmetrie ins Bild und definiert die Giganten mehr und mehr auf verschiedenen distinktiven Ebenen als Gegensatz zum Hopliten-Ideal.

Betrachten wir zunächst die Bilder der ersten Gruppe. Aufschlußreich ist eine fragmentarisch überlieferte Schale des Euthymides von der Athener Akropolis<sup>36</sup> (um 510/500, Abb. 192). Mehrere Kampfszenen sind zu erkennen, meist mit einem klaren Unterliegen der Giganten (Fragmente a, b?<sup>37</sup>, c, d, e). Auf einem Fragment (a) erscheint Zeus im Kampf gegen den Giganten Phorphyryon: In weitem Sprungsatz stürzt er sich auf seinen Gegner, drückt diesen nieder und schwingt sein Blitzbündel gegen ihn; der Gigant ist, vom Angriff des Gottes überwältigt, nach hinten zu Boden gestürzt, sein Kopf ist abgewendet, sein rechter Arm, den er zum Schlag gegen Zeus erhoben hatte, wird vom Sturz mit nach hinten gerissen, die Rechte hält aber noch das Schwert fest gepackt<sup>38</sup>. Die Ikonographie des Giganten mag für sich betrachtet zunächst wenig ungewöhnlich erscheinen. Aber im Vergleich mit zwei anderen Fragmenten dieser Schale fällt auf, daß das kraftvolle Festhalten der Waffe offensichtlich als Charakteristikum der Giganten gesucht wird: Auf einem weiteren Fragment (c) erscheint neben einer weit ausschreitenden Göttin



ein zu Boden gestürzter Gigant; das brechende Auge kennzeichnet ihn als Sterbenden; seinen rechten Arm hat er nach vorne geführt, den Unterarm nach oben gestreckt und wieder hält die Rechte noch den Schwertgriff. Und selbst der Tod ändert an diesem Verhalten offensichtlich wenig, wie ein anderes Fragment (d) zeigt. Hier erscheint der Gegner des Poseidon (auf den Gott weist nur der über dem Giganten erkennbare Fels) ausgestreckt am Boden liegend, aus drei Wunden an der Brust blutend, den Kopf nach unten gedreht, in der geläufigen Ikonographie der Toten – aber in der auf die Brust gelegten Rechten sieht man wieder den noch fest umschlungenen Griff des Schwertes. Das pointierte Hochhalten des Schwertes sowie das Nichtloslassenkönnen selbst im Tod sind außergewöhnliche Motive, die in dieser Weise von den Hoplitenkämpfen nicht bekannt sind. Offensichtlich soll hier auf die gefährliche Kampfeswut dieser Kriegsmönster hingewiesen werden. Und da die Darstellung des Unterliegens und Sterbens in dieser Hinsicht grundsätzlich wenig Distinktionsmöglichkeiten bot, blieb nur, die Haltung der Waffen zu differenzieren: Dort, wo bei anderen Hoplitens Kämpfern der Waffenarm gesenkt wird, die Hand sich vom Griff löst oder vergeblich das Schwert noch aus der Scheide zu ziehen versucht, als Zeichen der Entkräftung und Ohnmacht, da läßt man die Giganten als Relikt ihres gefährlichen Kampfes kraftvoll ihre Waffen festhalten.

In gewissem Sinn vergleichbar ist eine Schale der Pezzino-Gruppe in deutschem Privatbesitz<sup>39</sup> (um 510/490, Abb. 193). Auf einer Seite erscheinen Poseidon, Dionysos, Ares und Hephaistos im Kampf gegen die Giganten. Für unsere Frage ist zunächst der Gegner des Hephaistos am rechten Rand bezeichnend: Er stürzt sterbend zu Boden, sein Kopf sinkt

Abb. 192  
Gigantomachie. Attische  
Schale des Euthymides,  
Athen, Nationalmus.,  
um 510–500

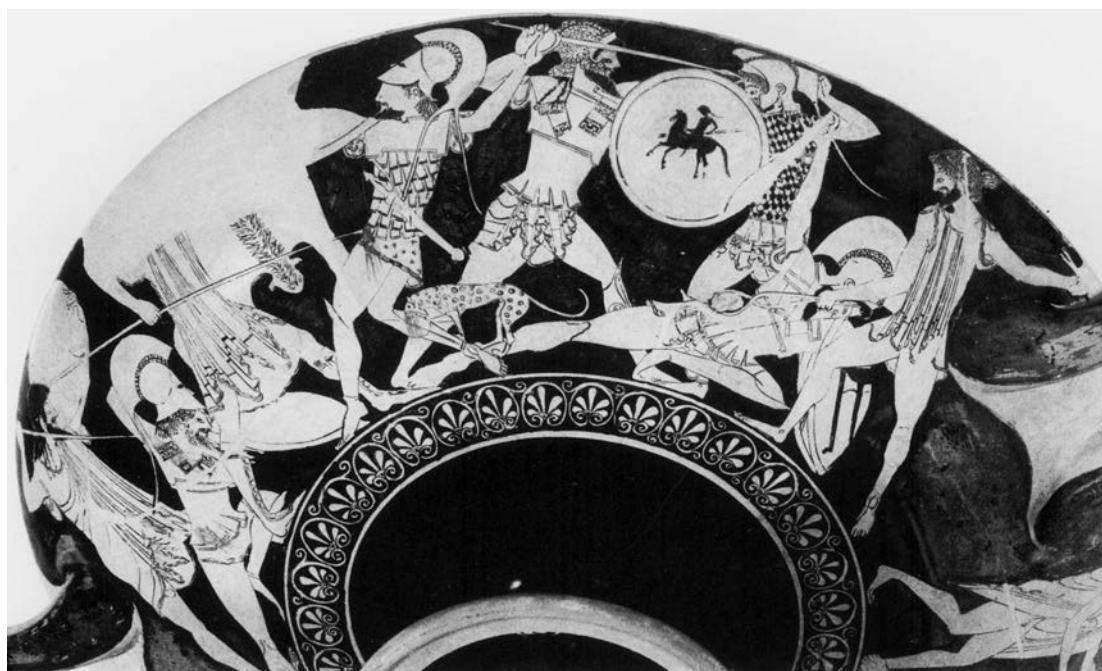


Abb. 193  
Gigantomachie. Attische  
Schale der Pezzino-Gruppe,  
Deutschland, Privatsmlg., um 510–490

auf die Brust, das Auge bricht – aber kraftvoll ist sein rechter Arm noch nach oben gestreckt und die Rechte hält den Schwertgriff fest gepackt, wenn auch in völliger Ohnmacht, denn die Hand ist zu extrem nach hinten gebogen, als daß der Gigant das Schwert noch gegen den Gott führen könnte. Ein ähnliches Verständnis von den Giganten als gefährliche, kampfeswütende Hopliten scheint auch die Ikonographie der restlichen Giganten auf dem Schalenbild zu bestimmen, wenn auch nicht mit derselben Pointiertheit. Der Gegner des Ares tritt dem Gott noch kraftvoll entgegen, lediglich der gesenkte Kopf, gegen den die Lanze des Ares zielt, weist auf sein Unterliegen. Eine Kampfgruppe weiter bezwingt Dionysos seinen Gegner, indem er ihm die Lanze in den Unterkörper stößt (parallel dazu verbeißt sich ein Miniaturpanther in den Unterschenkel des Giganten, der eigentlich tödliche Stoß aber geht hier nun vom Gott selbst aus); der Gigant kippt nach hinten, hält aber seinen Schild noch wehrhaft gegen Dionysos und schwingt in der erhobenen Rechten einen Stein: Auch hier deutet die Haltung des zurücksinkenden Giganten auf seinen eben noch rasenden Angriff gegen den Gott. Der vierte Gigant am linken Rand ist dagegen schon wieder zu Boden gestürzt, das brechende Auge sowie die blutenden Wunden an seiner Flanke sowie Schulter weisen auf sein Sterben, aber auch er hat seine Rechte noch zum Schlag über den Kopf erhoben (mit welcher Waffe bleibt unklar, da die Hand verdeckt ist), während Poseidon ihm den

Dreizack in den Rücken stößt. Insgesamt wird also auch hier, ähnlich wie bei der Schale aus Athen, die Bedrohlichkeit der Giganten dadurch betont, daß neben der Darstellung ihres ohnmächtigen Zusammenbrechens einzelne pointierte Motive des kraftvollen Kämpfens in ihre Ikonographie integriert werden.

Zugleich fällt bei der Schale der Pezzino-Gruppe aber auch auf – und das im Unterschied zu der Schale in Athen –, daß hier nun die Spielarten der expliziten Gewalt-Ausübung ebenso stärker inszeniert sind: Poseidon stößt seinen Dreizack in den Körper des Giganten, Dionysos bohrt seinem Gegner die Lanze in den Unterkörper, Ares zielt mit der Lanze gegen die Stirn des Giganten – und als Motiv von besonderer Brutalität, das bezeichnenderweise gerade in dieser Zeit neu in der Ikonographie der Gigantomachie aufgegriffen wird, erscheint jetzt Hephaistos, der mit seinen Zangen glühende Metallbrocken als Waffe einsetzt und mit diesen seinen Gegner malträtirt<sup>40</sup>. Das heißt: Die Gewaltanwendung wird nun in einer verschärften Explizität vor Augen geführt – wobei im Unterschied zu den frühen Gigantomachiebildern hier jedoch eine Form der Gewaltanwendung gesucht wird, die die körperliche Stärke und den Kampfesmut des siegreichen Angreifers veranschaulicht. Die Betonung extremer Gewalttätigkeit verweist freilich gleichermaßen wiederum auf die Gefährlichkeit und Stärke des besiegten Gegners – und nobilitiert hierdurch nochmals mehr den Sieger.

Die verschärfte Anwendung von Gewalt und das betont aggressive Niederringen des Gegners bilden einen zweiten Aspekt, der die Gigantomachiebilder des späten 6. und frühen 5. Jh. zum Teil charakterisiert. Die Distanz zu den sonstigen Kampfbildern ist freilich keineswegs derart ausgeprägt, wie wir es bei den frühesten Bildern gesehen hatten. Szenen aggressiven Kämpfens und brutalen Tötens finden sich bekanntlich in dieser Zeit auch im Repertoire der Hoplitenkämpfe<sup>41</sup>. Aber es scheint, daß im Fall der Giganten eine größere Affinität dazu bestand, derartige, besonders eindrucksvolle Szenen der Aggressivität aufzugreifen. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren – beide stellen zweifelsohne Ausnahmen dar, aber schon die Tatsache solcher Amplituden ist aussagekräftig. Auf einem Skyphos des Nikosthenes-Malers in Paris<sup>42</sup> (um 520–500, Abb. 194) erscheint auf der einen Seite Herakles im Gigantenkampf. Die Szene ist alles andere als konventionell, denn der Gegner des Herakles liegt schon sterbend am Boden: Sein eines Bein ist ausgestreckt, das andere angewinkelt, den Kopf hat er nach unten gedreht, die Linke leblos über den Kopf gelegt, sein brechendes Auge verweist auf sein Sterben. Hinter ihm erscheint eine davoneilende weibliche Gestalt, wohl Ge, die erregt ihre Linke erhebt – und damit das Geschehen pathetisch untermalt. Der sterbende Gigant ist zweifelsohne kein erwartungsgemäßer Gegner, gegen den vorzugehen man sich einen Helden wie Herakles vor-



Abb. 194  
Herakles bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Skyphos des Nikosthe-  
nes-Malers, Paris, Mus.  
du Louvre, um 520–500

stellt. Und dennoch ist er als der eigentliche Gegner des Herakles gemeint. Hier hat der Vasenmaler eine außergewöhnliche Szene gewählt, die konträr zu den normalen Szenen des Kämpfens und Überwindens steht: Daß Herakles selbst noch mit gezücktem Schwert gegen einen am Boden liegenden Sterbenden vorgeht, verweist wiederum darauf, daß dies kein normaler Gegner ist, sondern ein solcher, der außergewöhnliches Kämpfen und Töten verlangt. Nicht vergleichbar exzeptionell, aber in der Tonlage der expliziten Gewalt ebenso auffallend ist eine Pelike des Argos-Malers in Genf<sup>43</sup> (um 490/80, Abb. 195): Sie zeigt auf beiden Seiten Kampfszenen, auf der einen Hermes gegen zwei Giganten, auf der gegenüberliegenden vielleicht Ares gegen weitere zwei Giganten<sup>44</sup>. Überlegen steht Hermes über einem Giganten, der sich von ihm abgewendet hat und mit beiden Knien zu Boden stürzt; der Gigant dreht sich um, aus seiner erhobenen Rechten entgleitet ihm die Lanze, während der Gott ihm sein Schwert derart aggressiv in den Rücken stößt, daß die Spitze vorne wieder hervorstößt; Blut schießt aus der Wunde und markiert diesen ikonographischen ‚Höhe-‘ und zugleich ‚Mittelpunkt‘ des Bildes. Der zweite Gigant hingegen marginalisiert sich selbst, indem er sich abwendet und keine ernsthafte Bedrohung für den Gott darstellt, wie es sonst vergleichbare Gefährten von Unterliegenden häufig tun. Die gewählte Brutalität, mit der das Töten vorgetragen wird, ist bemerkenswert<sup>45</sup>, da im Horizont der gleichzeitigen normalen Hoplitenkämpfe das





Abb. 195  
Hermes bezwingt einen  
Giganten. Attische Pelike  
des Argos-Malers, Genf,  
Mus. d'Art et d'Histoire,  
um 490–480

Motiv der durch den Körper durchschlagenden Waffe nicht üblich ist. Wieder scheint der Vasenmaler also eine Gewalt-Ikonographie gesucht zu haben, die die Brisanz und Aggressivität in diesem Kampf gegen die Giganten nachdrücklich zum Ausdruck bringt.

Abb. 196 A und B  
Athena bezwingt einen  
Giganten. Attische  
Lekythos des Douris,  
Cleveland, Mus. of Art,  
um 490–480





Abb. 197  
Gigantomachie. Attische  
Schale des Brygos-Malers,  
Berlin, Antikensmlg.,  
um 490–480

Und noch ein dritter Aspekt fällt bei den Gigantomachiebildern des späten 6. und frühen 5. Jh. auf: die vergleichsweise häufige Darstellung der unterliegenden und sterbenden Giganten in der Ikonographie der ruhmvoll kämpfenden Krieger. Auf einer Lekythos des Douris in Cleveland<sup>46</sup> (um 490/80, Abb. 196) erscheint Athena im Kampf gegen einen Giganten (Enkelados?): Dieser kippt, aus mehreren Wunden blutend, nach hinten, den Kopf von Athena abgewandt und jenseits aller Kraft zur Gegenwehr – den schützenden Schild hält er nutzlos im Rücken, seine Lanze ist zerbrochen und sein Schwert gleitet ihm aus der erschlafften Rechten. Das Motiv des ruhmvoll unterliegenden Giganten dominiert auch in mehrszelligen Darstellungen, wie etwa eine Schale des Brygos-Malers in Berlin<sup>47</sup> (um 490/80, Abb. 197) zeigt: Soweit die Giganten überwunden schon zu Boden gesunken sind, liegen sie zu ihrem Angreifer hingewandt, wieder das Schwert noch fest in der Hand, aus mehreren Wunden heftig blutend, zum Teil entkräftet sterbend, während die Götter ihre Waffen gegen sie führen bzw. in ihre Körper stoßen. In solchen Bildern wird für die Giganten eine Ikonographie des Unterliegens aufgegriffen, wie wir sie vor allem von den gleichzeitigen Bildern der sterbenden Helden vor Troia sowie den normalen Hoplitenkämpfen kennen (z. B. Abb. 51. 58. 66–68. 110–111. 113. 120–121) – als Veranschaulichung des ruhmvollen Unterliegens und Sterbens im Kampf. Dieser Vergleich der bewunderten Krieger mit den Giganten kann konsequent

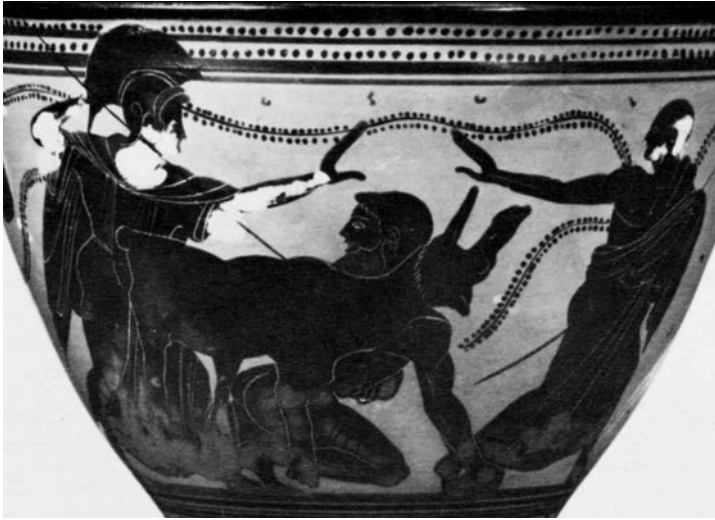


Abb. 198  
Athena bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Skyphos des Theseus-  
Malers, Kunsthandel,  
um 500–480

nur unter einem einzigen Kriterium erfolgen: dem des außergewöhnlich starken und ruhmvollen Kämpfens, jenseits aller sonstiger Bewertung und Parteinahme.

Nimmt man all diese Aspekte zusammen, so läßt sich folgende Tendenz beobachten: In einer Zeit, in der die Kampf-Ikonographie grundsätzlich auf mehr und mehr drastische Szenen des Überwindens, Tötens und Sterbens ausgerichtet wird, zeigt sich bei einer Reihe von Gigantomachiebildern, daß die Vasenmaler gezielt eine Ikonographie aufgreifen, die die Giganten als starke und gefährliche Gegner charakterisiert. Ihre Stärke definiert sich in ihrer kaum zu brechenden Kampfeswut und ihrem ungeheuerlich ruhmvollen und tapferen Kämpfen, und sie spiegelt sich zugleich in dem extremen Aufwand an aggressiver Gewalt wider, mit der die Götter diese ‚Kampfmaschinen‘ bezwingen müssen. Im Unterschied zu den normalen Hoplitenkämpfen konzentriert sich diese Gruppe von Gigantomachiebildern sehr stark auf ein enges ikonographisches Feld, das gleichermaßen (und zwar fast ausschließlich) von den Kämpfen der Helden vor Troia besetzt wird. Wie diese Helden finden auch die Giganten Anerkennung für ihr kraftvolles Kämpfen – und diese Eigenschaft ist in den Bildern wichtiger als eine abwertende Charakterisierung der Giganten als Usurpatoren. Dies hat klare Konsequenzen auch für die Definition der Götter: Diese werden gleichfalls mehr als bewundernswert starke und tapfere Sieger in der Schlacht vor Augen geführt, weniger als Verteidiger ihrer Macht gegen unrechtmäßige Ansprüche – zumindest im Horizont der Ikonographie.

Erscheint bei den eben betrachteten Bildern eine klare Randposition im ikonographischen Spektrum ausgereizt, so konzentrieren sich andere Bil-



Abb. 199 A–C  
Gigantomachie. Attischer  
Stamnos des Kleophrades-  
Malers, Paris, Mus.  
du Louvre, um 500–490



der auf eine entgegengesetzte Position im Spektrum. Hier avancieren die Giganten – in betontem Kontrast zum Hoplitenideal – nun zu Gestalten der Wildnis<sup>48</sup>. Ihre Verwilderung bedingt zugleich ihre Ent-Hoplitisierung. Deutlichstes Element ist dabei die Aufgabe ihrer bisherigen Hoplitentracht: Auf einem Fragment der vorhin betrachteten Schale von der Athener Akropolis<sup>49</sup> (um 510/500, Abb. 192 Fragment a) hat der Gegner des Zeus seine Rüstung gegen ein umgelegtes Pantherfell eingetauscht; auf einem Skyphos des Theseus-Malers im Kunsthandel<sup>50</sup> (um 500–490/80, Abb. 198) sinkt ein Gigant mit umgelegtem Wolfsfell vor Athena nieder; auf einem Stamnos des Kleophrades-Malers in Paris<sup>51</sup> (um 500/490, Abb. 199) begegnen zwei zurückweichende Giganten mit Pantherfellen im Kampf gegen Apollon und Ares; auf einer Schale des Onesimos in London<sup>52</sup> (um 490/80, Abb. 200) erscheinen gleichfalls zwei Giganten mit Pantherfellen, die von Hephaistos und Ares überwältigt werden; auf einer Hydria des Tyzskiewicz-Malers in London<sup>53</sup> (um 480, Abb. 201) erscheint der Gegner des Zeus mit einem Fell um die Schultern; und auf einem Stamnos desselben Malers in London<sup>54</sup> (um 480, Abb. 202 A) begegnen wiederum zwei Giganten mit Pan-

therfell, die Apollon unterliegen. Zum Teil tragen die Giganten noch Helme (Abb. 201–202 A), zum Teil kämpfen sie dazu noch mit den hoplitischen Waffen (Abb. 192. 199), zum Teil aber haben sie diese gegen primitive Waffen der Wildnis eingetauscht und gehen mit Felsen oder Steinen gegen die Götter vor (Abb. 200–202 A). Und schließlich erscheinen die so charakterisierten Giganten häufiger auch als zurückweichende und ohne eindrucksvolle Gegenwehr agierende Krieger (Abb. 198. 200–201: Hier wird die Flucht des Giganten sogar von dem scheinbar wegrennenden Tierfell nochmals aufgegriffen). Im Unterschied zu den oben betrachteten Darstellungen avancieren die Giganten hier nun eher zu einem Bild des ruhmlos kämpfenden Gegners – und das heißt nichts anderes als zum Gegenbild des bewunderten Hopliten.

Wie ist diese Asymmetrisierung zu verstehen? Aus welchem Interesse enthoplitisierten die Athener die Giganten in dieser Weise? Haben wir hier nun doch die Anfänge einer differenziert bewertenden Ikonographie des unterliegenden Gegners vor uns? Thomas H. Carpenter hat die veränderte Darstellung der Giganten als eine Aufsplitterung in „civilized“ and „barbarian“ giants“ interpretiert<sup>55</sup>; als mögliche Erklärung für dieses neue Interesse erwägt er die Erfahrungen von Fremdheit im Zusammenhang der Perserkämpfe bei Marathon. Ohne daß Carpenter es explizit ausspricht, ist klar, was er damit meint: eine abwertende ‚Barbarisierung‘ der Giganten analog zu einem neu aufkommenden negativen Feindbild der als ‚Barbaren‘ abgewerteten Perser. Diesem Erklärungsvorschlag ist zu Recht widersprochen worden<sup>56</sup>. Das Aufkommen der ver-



Abb. 200  
Gigantomachie. Attische  
Schale des Onesimos,  
London, British Mus.,  
um 490–480





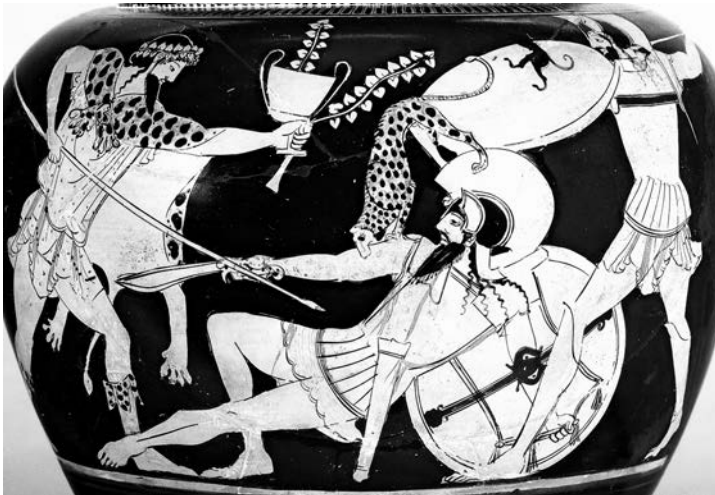
Abb. 201  
Athena und Zeus bezwin-  
gen Giganten. Attische  
Hydria des Tyszkiewicz-  
Malers, London, British  
Mus., um 480

wilderten Giganten weist eindeutig auf historische Interessen *vor* den Perserkriegen (und damit jenseits des damals angeblich aufkommenden neuen Feindbildes). Entsprechend hat Luca Giuliani eine Deutung im historisch plausibleren Kontext der kleisthenischen Phylen- bzw. Heeresreform vorgeschlagen: Das neue Ideal des athenischen Bürgers als Hoplit führte konsequenterweise, aufgrund der Forderung nach Kompatibilität, zu entsprechenden Änderungen in der Konstituierung der Giganten als Gegenbild: Die Hoplitisierung der athenischen Bürger bedingte eine Enthoplitisierung der Giganten<sup>57</sup>.

Man kann sich fragen, unter welcher konkreten Perspektive damals die Giganten als Gegenbild definiert wurden. Bedenkt man die politischen Umwälzungen im Zeichen des Tyrannensturzes und der neu eingerichteten Isonomia, die Athen damals erlebte, so mag es durchaus denkbar erscheinen, daß auch die Gigantomachie wieder stärker im Horizont des politischen Diskurses als Sinnbild für die Bedrohung der athenischen Bürgerschaft in ihrer rechtmäßigen Herrschaft akzentuiert wurde. Bedenken wir jedoch die vorausgehende Verflachung des politischen Potentials, die wir bei der Ikonographie der 2. Hälfte des 6. Jh. beobachten konnten, so ist gleichfalls nicht auszuschließen, daß damals die Gigantomachie auch weiterhin primär als Sinnbild der kriegerischen Bewährung verstanden wurde, jenseits dezidierter Anknüpfungspunkte für politische Bedrohungsvisionen. Die anderen gleichzeitigen Bilder mit den hoplitisierten Giganten lassen jedenfalls – wenn wir die ikonographische Ausrichtung als Argument akzeptieren – eher ein solches Interesse am mythischen Kampf vermuten. Welche Auffassung es aber letztlich auch



Abb. 202 A und B  
Apollon und Dionysos  
bezwingen Giganten.  
Attischer Stamnos des  
Tyszkiewicz-Malers,  
London, British Mus.,  
um 480



war, die die Enthoplitisierung der Giganten initiierte – wichtiger ist die Frage nach den inhaltlichen Implikationen der Verwilderung: Wie sah bzw. wie wollte man die Giganten als Gegenbild sehen?

Die Wildnis als Gegenwelt zur Polis hat grundsätzlich zwei Seiten, die ihren konträren Charakter konstituieren: Zum einen ist sie Ausdruck der Unzivilisation und in diesem Sinn genauer Gegenpol zur Poliskultur; aus diesem Aspekt der unzivilisierten wilden Welt speisen sich Vorstellung der Abwertung und Geringschätzung – der Schritt zur Vision des ‚Barbarischen‘ ist dann nicht mehr weit. Zum anderen ist die Wildnis aber auch Hort des Bedrohlichen und Gefährlichen, des Unberechenbaren und kaum Bezwingbaren – und in diesem Sinn nimmt sie eine feindlich-bedrohliche Position zur Poliswelt ein; ‚wild‘ impliziert

Abb. 203  
Kampf zwischen einem  
Kentauren und Lapithen.  
Attische Schale des Erz-  
gießerei-Malers, Philadel-  
phia, University Mus.,  
um 480



unter dieser Perspektive keine automatisch und ausschließlich abwertende Einschätzung, sondern vor allem auch eine Charakterisierung als eine über das normale Maß hinausgehend ‚bedrohliche‘ und ‚gefährliche‘ Kraft. Welche Vorstellung von Wildheit stand nun hinter der Verwilderung der Giganten?

Es scheint mir instruktiv, sich in der damaligen Bilderwelt nach weiteren vergleichbaren Fellträgern<sup>58</sup> im Kontext des Kampfes umzusehen. Bekanntestes Beispiel hierfür sind die Kentauren, ebenso furchtbare Kreaturen der wilden Natur, die sich mit blinder Kampfeswut und bedrohlichem Angriff auf ihre Gegner stürzen. Auch sie beginnen etwa um 500, und das heißt gleichzeitig mit den Giganten, sich Felle umzuwerfen (Abb. 203<sup>59</sup>); anders allerdings als bei den Giganten sollten sich hier die Felle schnell als distinktive Tracht durchsetzen (während sie bei den Giganten vorerst nur zögerlich auftauchen, wie wir gleich noch sehen werden). Es sind dabei vor allem die gefährlich angreifenden Kentauren, die mit Fellen ausgezeichnet werden: Analog zu ihrem furchtbaren Angriff scheint dabei auch das Fell besonders als Ausdruck ihrer gefährlichen Wildheit zu fungieren – weist es doch auf ihre Stärke und Tapferkeit als Jäger der wilden Bestien, deren Fell sie sich dann umwerfen. Aufschlußreich ist dabei nicht zuletzt auch das Spektrum der erlegten

Abb. 204  
Fliehende Gorgonen.  
Attischer Skyphos des  
Theseus-Malers, Malibu,  
Getty Mus., um 510–500





Abb. 205  
Angreifender Krieger.  
Attische Schale des  
Epeleios-Malers, Rom,  
Villa Giulia, um 510–500

Tiere: Sowohl bei den Kentauren, als auch bei den Giganten finden sich neben den üblichen Pantherfellen vereinzelt auch Felle von anderen Bestien, vor allem von Wölfen<sup>60</sup>, die jenseits dieser mythischen Träger kaum Eingang in die sonstige Bilderwelt fanden.

Das schlicht umgeworfene Fell als Zeichen gefährlicher Wildheit scheint jedoch um die Wende vom 6. zum 5. Jh. noch weitere Verbreitung gefunden zu haben. So begegnen etwa auf einem Skyphos des Theseus-Malers in Malibu<sup>61</sup> (um 510/500, Abb. 204) auch die Gorgonen mit umgeworfenen und vor der Brust zusammengeknöteten Fellen<sup>62</sup>. Doch beschränkt sich das Fell-Motiv nicht nur auf derartige monsterhafte Kreaturen: Neben den Satyrn<sup>63</sup>, bei denen aufgrund ihres wild-naturhaften Wesens das Fell weniger überrascht, ist es auch Dionysos selbst, der im Kontext der



Abb. 206  
Odysseus. Attische Schale  
des Onesimos, Rom, Villa  
Giulia, um 500–490



Gigantomachie mit einem schlicht umgeworfenen Pantherfell auftreten kann (Abb. 202 B<sup>64</sup>). Hier ist es wohl vorrangig der Aspekt der Unberechenbarkeit und gefährlichen Wildheit dieses Gottes bzw. seiner Macht, der zu dieser Ikonographie führt – analog zu seiner Begleitung durch die wilden Bestien, wie es für sein Auftreten im Gigantenkampf ja bezeichnend ist. Damit aber immer noch nicht genug: Auch im Horizont der Hoplitenvorstellung bzw. der Helden vor Troia begegnen schließlich einzelne Krieger, die mit einem umgeworfenen Fell auftreten<sup>65</sup> (Abb. 205<sup>66</sup>–206<sup>67</sup>) und sich damit wiederum Herakles annähern, dem Löwenfell-Träger und Helden wilder Stärke *par excellence*. Betrachtet man die fell-tragenden Giganten vor diesem Spektrum – Kentauren und Gorgonen, Satyrn und Dionysos, Hoplitenvorstellung und Helden – so scheint es schwer vorstellbar, daß das Fell hier im Sinn einer ausschließlich abwertenden Charakterisierung der unzivilisierten Welt eingesetzt wird. Nur der Aspekt der Gefährlichkeit und rasenden Kampfeswut bot ein Kriterium, das es erlauben konnte, so divergente Gestalten mit jener Haut der Wildnis zu überziehen. Daß dieser Charakterisierung natürlich zugleich die Dimension des Unzivilisierten mit anhing, steht dabei außer Frage (und der Aspekt des Unzivilisierten wurde je nachdem, ob das Fell über zivilisierter Tracht oder auf der nackten Haut getragen wurde, nochmals zusätzlich akzentuiert<sup>68</sup>): Aber dem Unzivilisierten scheint vor allem die Dimension des Schrecklichen und Unheimlichen zuzugehören, so daß die Ikonographie wohl mehr Entsetzen als nur überhebliche Abwertung provozierte.

Für die Bewertung der neuen Ikonographie der enthoplitisierten Giganten bedeutet dies also, daß es bei ihr wohl vor allem um die Betonung der wilden Gefährlichkeit ging. Die wilden Giganten fungieren somit nicht so sehr als ein abwertend definiertes Gegenbild, sondern mehr als Sinnbild eines bedrohlichen und gefährlichen Feindes. Diese Antwort mag zunächst wenig einleuchten: Warum suchte man eine Ikonographie, die gerade diesen Aspekt betonte? Diente doch auch die andere ikonographische Fassung der weiterhin hoplitischen Giganten, mit ihrem ruhmvollen Sterben und ihrem Nichtloslassenkönnen der Waffen, dazu, eine solche Charakterisierung eindrücklich zu betonen. Weshalb brauchte man hierfür eine alternative Fassung? Man wird die Idee der Enthoplitisierung nur im Kontext des vitalen Experimentierens erklären können, das die damalige Bildproduktion auf den Vasen erfaßte. Einen weiteren Anstoß, die Ikonographie in diese Richtung versuchsweise auszuloten, gab sicherlich die neue Bewertung der Hoplitentrüstung, zu der es damals im Zug der Heeresreform kam. Sie ließ nun bewußter auf die Möglichkeiten der hoplitischen Tracht verweisen – und schuf somit die Voraussetzung, gerade auch in diesem Horizont in Kontrasten zu denken und diese als reizvoll zu empfinden. Primär initiiert wurde das Experimentieren mit der Verwilderung aber wohl von dem grund-



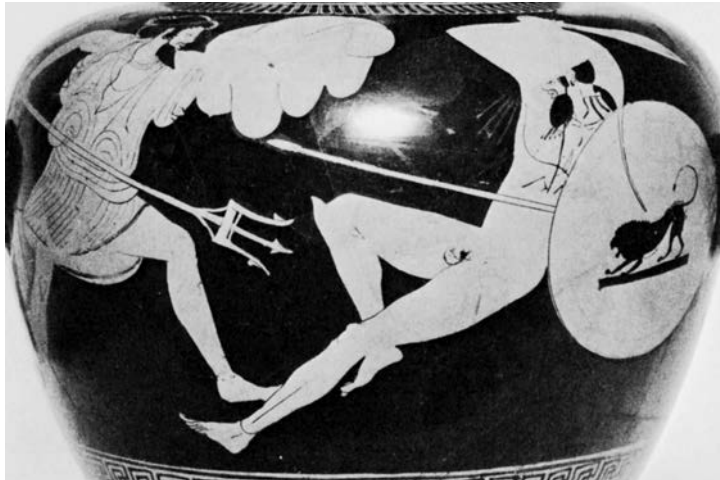
sätzlichen Ringen mit der ikonographischen Ausgestaltung der Kampfszene, dem wir bei den Kampfdarstellungen immer wieder begegnen: Wie soll man in einem Bild einen großen und eindrucksvollen Sieg veranschaulichen – das heißt: Wie kann man die Gefährlichkeit und Stärke des Gegners und gleichzeitig seine kraftvolle Überwindung durch den Sieger anschaulich im Bild zum Ausdruck bringen? Bei den Bildern der ersten Gruppe hatten die Vasenmaler einen traditionellen Weg gewählt: Sie charakterisierten die Giganten als starke und ruhmvolle Krieger und fügten sie in betont polarisierte Szenen des entschiedenen Kampfes ein. Die Aussage solcher Bilder war unmißverständlich. Aber die Möglichkeiten, den Sieg als einen *außergewöhnlich* gewaltigen zu markieren, eben im Unterschied zu den anderen Kampfdarstellungen, waren eng – lag das vorrangige Potential zur spezifischen Charakterisierung des Kampfes doch bei der Ikonographie des unterliegenden Gegners, und der konnte entweder als ruhmvoller und starker Krieger oder aber als ruhmloser und wenig starker Krieger untergehen: Eine Mischung war schwer möglich. Gerade diese scheinen nun aber die Vasenmaler mit den enthoplitisierten Giganten angestrebt zu haben. Sie enthoplitisierten diese nicht nur, sondern sie steckten sie zugleich in die Tracht der gefährlichen Kreaturen der Wildnis. Somit war den Giganten ein weiteres Distinktionsmerkmal gegeben, das auf ihre Bedrohlichkeit und Stärke verwies – und dies verschaffte wiederum Freiraum für ihre sonstige ikonographische Ausgestaltung. Waren sie schon durch das Fell als furchtbare Gegner ausgezeichnet, mußte dies nicht auch noch durch ihre ruhmvolle Kampfesart betont werden. Vielmehr konnte man sie nun unbeschadet auch zurückweichen lassen und in diesem ruhmlosen Verhalten die Folgen der göttlichen Übermacht veranschaulichen: Wilde Kreaturen, die in Ohnmacht und Verzweiflung fliehen anstatt (wie es ihr Wesen eigentlich verlangte) in wilder Raserei zu kämpfen, verwiesen nachhaltig auf einen außergewöhnlich starken Sieger, der dies hatte bewirken können<sup>69</sup>.

Es scheint also, daß die Bilder der enthoplitisierten Giganten letztlich nur eine Alternative zu den Bildern der ersten Gruppe darstellten. Beide versuchten sie, eine eindrucksvolle und unmißverständliche Ikonographie zu finden, die den Sieg der olympischen Götter über die gefährlichen Giganten in seiner einzigartigen Dimension als gewaltigen Sieg zu veranschaulichen verstand: indem man entweder die Wildheit und das Unterliegen der Giganten akzentuierte oder aber ihr starkes und ruhmvolles Sterben. Dabei blieben beide Versionen austauschbare Alternativen, die nicht zuletzt auch nebeneinander verwendet werden konnten (Abb. 201. 202). Die beginnende Asymmetrisierung, die die Gigantomachie am Ende des 6. Jh. erfaßte, resultierte demnach also aus einem primär formalen Problem: eine bestimmte inhaltliche Aussage im Bild anschaulich artikulieren zu können. Noch war es aber keine Asymmetrie im grundsätz-

Abb. 207  
Poseidon bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Kelchkrater des Berliner  
Malers, Florenz, Mus.  
Archeologico Etrusco,  
um 480



Abb. 208  
Poseidon bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Stamnos des Troilos-  
Malers, Williamstown  
(MA), Williams College,  
um 480



lichen Verständnis vom Giganten als Feind. Dazu sollte es erst später kommen.

Zunächst blieb die Variante der verwilderten Giganten jedoch die schwächere Alternative – jedenfalls solange es letztlich darum ging, den Aspekt der Gefährlichkeit stark zu betonen. Zu sehr mochte offensichtlich die Ikonographie des schwachen Unterliegens hierbei noch konterkarierend wirken. Und so setzte sich die Enthoplitisierung der Giganten in der 1. Hälfte des 5. Jh. zunächst auch nicht durch<sup>70</sup>.

Mehrheitlich zeigen die Gigantomachiebilder der ersten Jahrzehnte des 5. Jh. weiterhin Kampfszenen mit ruhmvoll sterbenden und starken Gi-



Abb. 209 A  
Gigantomachie. Attische  
Schale des Malers der  
Pariser Gigantomachie,  
Schaleninnenbild, Paris,  
Cabinet des Médailles,  
um 480

ganten (Abb. 207–208<sup>71</sup>). Im einzelnen variiert dabei die Ikonographie des Unterliegens, gemäß den bekannten Spielarten: Der Gigant kann seine Waffe noch wehrhaft gegen die Gottheit führen, er kann die Hand mit der Waffe entkräftet senken oder auch vergeblich als Zeichen seiner Ohnmacht sein Schwert aus der Scheide ziehen; auch können blutende Wunden seinen Körper überziehen, und es kann auch die Waffe des Gottes sich entweder drohend nähern oder zustoßen. Das ikonographische Spektrum bleibt unter dem Akzent eines ruhmvollen Sterbens variabel. Szenen des Zurückweichens tauchen deutlich seltener auf, fehlen allerdings keineswegs. Die namengebende Schale des Malers der Pariser Gigantomachie<sup>72</sup> (um 480, Abb. 209) zeigt verschiedene Versionen drastischen Unterliegens: Im Innenbild sinkt ein Gigant sterbend vor Poseidon nieder, der seinen Dreizack in dessen Körper stößt; auf der einen Außenseite begegnet nochmals Poseidon in der Mitte, der seinen Dreizack wieder gegen einen zu Boden gesunkenen Giganten stößt, links daneben verfolgt Hephaistos mit seinen Zangen einen fliehenden und zusammenbrechenden Giganten, während am rechten Rand Apollon seine Lanze gegen einen nach vorne stürzenden Giganten stößt; auf der gegenüberliegenden Seite geht Dionysos gegen einen am Boden liegenden Giganten vor (wobei er sich nun statt der Bestien eines Weinstock als Wunderwaffe bedient, dessen Ranken seinen Gegner umwinden und

Abb. 209 B und C  
(Seite 310)  
Außenseiten







Abb. 210  
Dionysos bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Kyathos des Oinophile-  
Malers, Berlin,  
Antikensmlg., um 480

fesseln), während an den Seiten jeweils ein Gott einen zurückweichenden und zu Boden gestürzten Giganten bedrängt. Während hier die Szenen fliehender Giganten zum kontrastiven Ausgleich den Szenen ruhmvoll sterbender Giganten gegenübergestellt werden – und nicht zuletzt dadurch auch das ruhmvolle Sterben nochmals pointierter inszeniert wird –, erscheinen schließlich, als seltenere Version, auch Einzeldarstellungen von ruhmlos kämpfenden Giganten, wie etwa auf einem Kyathos des Oinophile-Malers in Berlin<sup>73</sup> (um 480, Abb. 210), auf dem das Unterliegen des Giganten mit drastischen Motiven geschildert wird<sup>74</sup>.

Seit den 70er Jahren mehren sich dann allerdings die Darstellungen zurückweichender Giganten. Hier wirkt sich die grundsätzliche Verschiebung in der Kampf-Ikonographie aus, die wir schon bei anderen Bildthemen immer wieder beobachten haben: der Wandel von der expliziten zur impliziten Gewalt-Ikonographie und von der Darstellung der Gewaltausübung zu der der Gewaltandrohung<sup>75</sup>. Schnell setzt sich diese Tendenz der ikonographischen Neuorientierung auch bei den Bildern der Gigantomachie durch. Zwei Bilder mit Poseidon im Gigantenkampf mögen das illustrieren: Auf einer Hydria des Syleus-Malers im Kunsthandel<sup>76</sup> (um 480/70, Abb. 211) setzt Poseidon einem von ihm abgewendeten und mit beiden Knien zu Boden gestürzten Giganten nach, der nun wieder wehrhafter als seine Vorgänger Schild und Lanze gegen den Gott führt. Andere Vasenmaler kombinieren noch zum Teil Elemente der expliziten Gewalt-Ikonographie, indem sie die Ohnmacht des Unterliegenden oder das Schlagen von Wunden markieren: So läßt etwa Hermonax auf einer Amphora in Moskau<sup>77</sup> (um 470, Abb. 212) einen Gigant vor Poseidon zu Boden stürzen, seinen Schild nutzlos nach hinten geführt, während der Dreizack bedrohlich gegen seinen Körper zielt.



Abb. 211  
Poseidon bezwingt einen  
Giganten. Attische Hydria  
des Syleus-Malers,  
New York, Kunsthandel,  
um 480–470



Abb. 212  
Poseidon bezwingt einen  
Giganten. Attische  
Amphora des Hermonax,  
Moskau, Puschkin Mus.,  
um 470



Das Spektrum der Gigantomachiebilder pendelt sich schnell auf diese beiden alternativen Typen unterliegender Giganten ein: einen wehrhaft noch Schild und Waffe gegen den Gott führenden Giganten und einen dem Gott stärker ausgelieferten Giganten, der aber seine Waffe auch noch gegen den Gott führen kann – beide jedoch immer vom Gott abgewendet, der sich ihnen bedrohlich nähert. Wie stereotyp diese neue Gigan-



Abb. 213  
Dionysos bezwingt einen Giganten. Attischer Kantharos des Amphitrite-Malers, Boston, Mus. of Fine Arts, um 470–460



Abb. 214  
Dionysos bezwingt einen Giganten. Attischer Kelchkrater des Blenheim-Malers, St. Petersburg, Ermitage, um 470–460

ten-Ikonographie eingesetzt wird und wie wenig Freiraum für flexible Variationen sie bietet, zeigen vor allem dann die Darstellungen der 60er Jahre: Immer wieder nähert sich der Gott bedrohlich dem zu Boden gestürzten, sich abwendenden und sich zu retten suchenden Giganten – so zeigt es der Amphitrite-Maler auf einem Kantharos in Boston<sup>78</sup> (um 470/60, Abb. 213), so zeigt es der Blenheim-Maler auf einem Kelchkrater in St. Petersburg<sup>79</sup> (um 470/60, Abb. 214), und so zeigt es auch



Abb. 215  
Gigantomachie. Attischer  
Volutenkrater des Alta-  
mura-Malers, London,  
British Mus., um 470–460

der Altamura-Maler auf einem Volutenkrater in London<sup>80</sup> (um 470/60, Abb. 215). Vor allem das letztgenannte Beispiel ist bezeichnend, ist der Vasenmaler doch bei der Gestaltung dieser mehrszelligen Schlacht zwischen Göttern und Giganten besonders um Variation bemüht. Dennoch läßt er bei fünf Kampfszenen vier Giganten im neuen Schema des zurückweichenden Gegners erscheinen und variiert nur deren Ausmaß an Gegenwehr – der Gegner des Zeus führt seine Lanze noch bedrohlich und wehrhaft gegen den Göttervater, der Gegner der Athena schwingt lediglich sein Schwert gegen die Göttin, ohne sich mit dem Schild noch zu schützen, der Gegner des Dionysos senkt ferner auch seine Lanze, und der Gegner der Hera scheint aller Kraft zur Gegenwehr beraubt, hält Schwert und Schwertscheide gesenkt und harrt auf den tödlichen Schlag; allein der Gegner des Apollon scheint im abweichenden Schema zum Gott hingewandt zu stürzen. Die Darstellung bildet ein Paradebeispiel für die damals dominierende neue Kampf-Ikonographie und zeigt zugleich anschaulich, wie eng die Ikonographie der unterliegenden und besiegt Giganten denjenigen Optionen folgt, die damals für die Darstellung der Hoplitenkämpfe aufgegriffen werden konnten: Man vergleiche nur den Volutenkrater des Altamura-Malers mit dem Dinos desselben Vasenmalers in New Castle upon Tyne (Abb. 140), auf dessen Fries kämpfende Hopliten erscheinen – nur wenig unterscheidet die Giganten von den normalen Kriegeren. Anzeichen für eine abweichende Ikonographie im Sinn einer differenzierenden Distinktion sind bei diesen neuen Gigantomachiebildern nicht zu erkennen – die an der Wende zum 5. Jh. kurz aufkommende Tendenz zur Asymmetrisierung scheint wieder einer Tendenz völliger Symmetrisierung gewichen zu sein.

Auch andere Neuerungen der damaligen Kampf-Ikonographie werden ohne Unterschied für die Gigantomachie aufgegriffen. So dürfen die zu Boden gestürzten Giganten auch wieder aufstehen und kraftvoll gegen die Götter kämpfen bis hin zu Szenen des offenen Kampfes<sup>81</sup>:

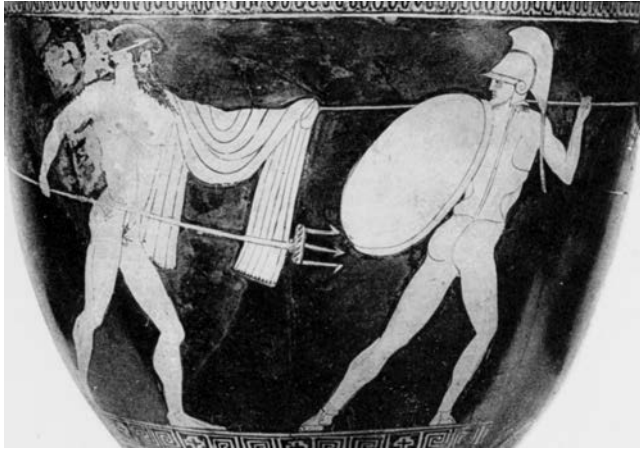


Abb. 216 A und B  
Kampf zwischen Zeus  
und einem Giganten.  
Attische Halsamphora  
des Berliner Malers, Paris,  
Mus. du Louvre,  
um 470–460

Auf einer Halsamphora des Berliner Malers in Paris<sup>82</sup> (um 470/60, Abb. 216) stürmen – auf die beiden Gefäßseiten verteilt – Zeus und sein Gegner gegeneinander an; gleiches tun Poseidon und sein Gegner auf einer Halsamphora in der Art des Providence-Malers in Agrigent<sup>83</sup>; auf einer weiteren Halsamphora desselben Vasenmalers in Braunschweig<sup>84</sup> wendet sich der Gegner des Zeus immerhin ab, führt jedoch seine Lanze in kraftvoller Gegenwehr noch gegen den Gott; und entsprechend handelt auch ein Gigant auf einem Glockenkrater des Altamura-Malers in Paris<sup>85</sup> (um 470/60, Abb. 217), der vor (dem diesmal sogar ohne seinen obligatorischen Felsen auftretenden) Poseidon zurückweicht. Daß man den Gigantenkampf mit derartigen Szenen darstellte, mag vielleicht zunächst verwundern. Suggestieren diese Szenen des offenen Kampfes bzw. des nur andeutungsweise entschiedenen Kampfes doch eine Auseinandersetzung, in der zwei gleich starke Gegner miteinander ringen – und bei dem der Reiz gerade darin besteht, daß man nicht weiß, wie der Kampf ausgehen wird. Diesen Eindruck können Bilder der Gigantomachie freilich überhaupt nicht aufkommen lassen, steht doch bei ihnen von vornherein fest, daß der Gott immer siegen und der Gigant immer unterliegen wird. Gerade dieses Manko scheinen die Gigantomachiebilder aber umgekehrt wieder ausgenutzt und hieraus einen eigenen Reiz entwickelt zu haben: Eben weil klar war, daß die Giganten unterliegen werden, konnte man sie in ihrer Stärke und Bedrohlichkeit höchstmöglich inszenieren, ohne dabei Gefahr zu laufen, die Überlegenheit der Götter zu konterkarieren. Ein solches Spiel konnte freilich erst dann überzeugen, wenn auch der Betrachter bereit war, sich darauf einzulassen. Und genau das war, wie wir gesehen haben, in der Zeit der 70er und 60er Jahre der Fall<sup>86</sup>: Versuchten die Bilder doch damals mehr und mehr die Phantasie des Betrachters zu provozieren, indem sie ihm immer wieder Szenen vor dem eigentlichen Moment der Entscheidung vorführten und ihn



Abb. 217  
Kampf zwischen Posei-  
don und einem Giganten.  
Attischer Glockenkrater  
des Altamura-Malers,  
Paris, Petit Palais,  
um 470–460



damit aufforderten, sich den Fortgang des Kampfes in seiner Phantasie auszumalen. Unter solchen Voraussetzungen mochten nun auch die Gigantomachiebilder funktionieren, indem sie das Wissen des Betrachters um die Erzählung und die Ikonographie des Bildes konträr zueinander ausspielten: Das Bild suggerierte einen offenen Kampf, der Betrachter wußte jedoch um dessen Ausgang und konnte sich in seiner Phantasie um so mehr ausmalen, wie sich die offene bzw. nur andeutungsweise entschiedene Kampfsituation weiter bis hin zur tödlichen Entscheidung entwickeln würde. Dennoch bleibt es freilich bemerkenswert, daß man damals überhaupt ein solches Spiel suchte und daß man interessiert war, die Giganten als eindrucksvolle, gefährliche und starke Gegner der Götter vorzuführen – und dafür den strahlenden Auftritt der Götter als Sieger in die Phantasie des Betrachters zu verschieben. Wir werden auf dieses Phänomen zurückkommen müssen.

Bezeichnenderweise sollte den Giganten diese Aufwertung nicht lange vergönnt bleiben. Ab der Mitte des 5. Jh. beginnen die Bilder, ihr Unterliegen wieder in zunehmend drastischeren Formen zu schildern. Und hier entsteht nun zum ersten Mal der Eindruck einer beginnenden inhaltlichen Abwertung. Die Anfänge dieser Tendenz liegen gleichfalls in den 60er bzw. 50er Jahren – das heißt, sie scheinen interessanterweise gerade im Klima der eben betrachteten Tendenzen einer auffallend impliziten Gewalt-Ikonographie aufgekommen zu sein.

Ein erstes aufschlußreiches Beispiel bietet die Gigantomachie auf einem Kelchkrater des Niobiden-Malers in Ferrara<sup>87</sup> (um 460/50, Abb. 218 A–E). In insgesamt neun Szenen schildert der Vasenmaler den Kampf, und dies, wie es zunächst scheint, in der gewohnten Ikonographie: Die Götter nähern sich mit drohend gehaltenen Waffen, die Giganten weichen mehrheitlich zurück und führen ihre Waffen noch gegen die Götter, zum Teil





stürzen sie zu Boden, nur der Gegner des Apoll greift diesen im Schema des offenen Kampfes noch an. Im Detail zeigen sich jedoch überraschende Abweichungen gegenüber der bisherigen Ikonographie (und auch ebenso überraschende Unterschiede zu den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen). Zunächst fällt das ungleiche Kräfte-Verhältnis auf. 12 (Halb-) Götter kämpfen gegen 9 Giganten: In drei Szenen wird ein Gigant von zwei Angreifern bezwungen, einmal von Dionysos und einer Mänade, sodann von Apollon und Artemis und schließlich von Athena und Herakles. Nicht das gemeinsame Kämpfen an sich ist dabei die Neuerung – auch früher konnte Athena von Herakles sowie Dionysos von Satyrn begleitet sein –, sondern die Kumulation dieser Kampfgemeinschaften gegen einen Gegner in Unterzahl: Sie macht deutlich, daß es hier nicht so sehr um eine normale, nach den Regeln des Hoplitenkampfes geführte Schlacht, Mann gegen Mann, geht, sondern um einen außergewöhnlichen Kampf, in dem die *siegreiche* Partei in Überzahl kämpft (während es bis dahin immer die *unterliegende* Partei war, die in Überzahl auftreten konnte). Hinzu kommen ferner nun auch wieder Szenen von zunehmend brutaler Gewalt bzw. drastischem Niederringen: Neu ist etwa die Darstellung einer kämpfenden Göttin, die in der Forschung teils als Demeter, teils als Hekate, teils als Artemis angesprochen wird<sup>88</sup>, und die mit zwei

Abb. 218 A und B  
Gigantomachie. Attischer  
Kelchkrater des Niobi-  
den-Malers, Ferrara, Mus.  
Nationale, um 460–450

Abb. 218 C  
Detail: Göttin greift einen  
Giganten mit Fackeln an



Abb. 218 D  
Detail: Hera lenkt ihr Ge-  
spann über einen toten  
Giganten



Abb. 218 E  
Detail: Athena tötet  
einen Giganten



brennenden Fackeln gegen einen zu Boden gestürzten Giganten vorgeht und diesen zu verbrennen droht<sup>89</sup> (Abb. 218 C) – eine unschöne Kampfstechtechnik, die wenig mit den üblichen Formen hoplitischen Kämpfens kompatibel ist. Drei Szenen weiter links erscheint eine weitere Göttin, wohl am ehesten Hera, die ein über das Schlachtfeld galoppierendes Gespann über einen tot am Boden liegenden Giganten lenkt (Abb. 218 D). Das Motiv des Gespanns ist keineswegs neu, es erfreute sich vielmehr im 6. Jh. größerer Beliebtheit – neu aber ist, daß es von einer Göttin allein bedient wird und daß lediglich ein gefallener Gigant als Gegenpart erscheint statt wie früher ein oder zwei angreifende Giganten: wieder also eine Kampfzene, die nur wenig von einem agonalen Kampfesgeist geprägt ist. Daß es gerade das Umfeld der kämpfenden Göttinnen ist, in dem ein besonderes Ausmaß an drastischen Szenen gesucht wird, bestätigt schließlich auch die Szene mit Athena (Abb. 218 E): Sie ist die einzige der Götter, die ihre Lanze explizit in den Körper des Gegners stößt, während alle anderen Götter ihre Waffen nur bedrohlich gegen ihre Gegner zielen bzw. das Zustoßen nicht explizit thematisiert wird. Es hat also den Anschein, daß gerade dort, wo durch geschlechterspezifische Rollen der Aspekt des überlegenen, ruhmvollen und agonal definierten Kämpfens weniger relevant ist, d.h. bei den kämpfenden *Göttinnen*, zunehmend drastischere Szenen gewählt werden, während für die kämpfenden *Götter* die geläufigen Schemata der überlegenen und ruhmvoll kämpfenden Sieger aufgegriffen bleiben. Diese einseitige Pathetisierung der Gigantomachie auf seiten der Göttinnen bewirkt aber, vielleicht sogar um so mehr, daß hier nun der Eindruck einer exzeptionellen Schlacht entsteht, die wenig mit normalen Schlachten gemein hat<sup>90</sup>.

Man könnte diese ungewöhnlichen Motive auf dem Krater in Ferrara als Folge einer ikonographisch notwendigen Variatio abtun, wenn nicht bei den folgenden Vasenbildern immer wieder derartige Tendenzen zur drastischeren Schilderung auftreten würden. Noch relativ zurückhaltend in der pathetischeren Ausgestaltung bleibt ein Kelchkrater in der Art des Niobiden-Malers in Basel<sup>91</sup> (um 450, Abb. 219), der eindeutig auf dieselbe Vorlage wie der Kelchkrater in Ferrara rekurriert. Hier dominiert die Darstellung der noch wehrhaften Giganten, mit gleich drei offenen Kampfszenen, wodurch die Schilderung ein breiteres narratives Spektrum zwischen erstem Aufeinandertreffen und endgültiger Bezwingung erschließt; aufgegriffen findet sich hier jedoch auch wieder die drastische Szene mit der Göttin, die mit ihren brennenden Fackeln ihren Gegner malträtiert. Deutlicher in der neu gewonnenen Drastik ist die Gigantomachie auf einem Kelchkrater aus dem Polygnot-Umkreis in Ferrara<sup>92</sup> (um 440, Abb. 220). Wieder sind es vorrangig die kämpfenden Göttinnen, in deren Umfeld sich die aufsehererregenden Szenen abspielen. In der Mitte des Bildes kämpft Athena gegen einen sich zur Flucht





Abb. 219 A und B  
Gigantomachie. Attischer  
Kelchkrater in der Art des  
Niobiden-Malers, Basel,  
Antikenmus. und Smlg.  
Ludwig, um 450

wendenden Giganten: Sie hat ihm ihre Lanze in den Unterkörper gestoßen und ist im Begriff, diese wieder herauszuziehen, um erneut zustoßen zu können – ein für die damalige Ikonographie ungewöhnliches Motiv. Ebenso ungewöhnlich ist auch die Reaktion des Giganten: Er wirft den Kopf nach hinten, die Augen brechen, der Gigant ist explizit als Sterbender charakterisiert. Neben Athena kämpft die Göttin mit den Fackeln von oben gegen einen Giganten, der sich ihres Angriffes zu erwehren sucht, indem er eine der Fackeln mit der Linken packt – die Hoffnungslosigkeit seines Unterfangens ist evident, zielt doch die Göttin zugleich mit der zweiten Fackel gegen ihn: Sein qualvolles Sterben schwebt unausweichlich über der Szene. Und auch der Gegner der dritten Göttin, Hera, befindet sich in einer hoffnungslosen Lage: Getroffen ist er zu Boden gestürzt, liegt auf seinem Schild bar jeder Waffe und erwartet ungeschützt den todbringenden Angriff der Göttin, die mit ihrem Szepter gegen ihn zielt. Im Vergleich zu den kämpfenden Göttinnen erscheinen die Kampfszenen der Götter, Zeus und Ares, relativ unspektakulär.

Auf anderen Vasenbildern beginnen schließlich auch die Götter, in drastischeren Formen wieder die Giganten zu bekämpfen: Auf einem



Kelchkrater des Nekyia-Malers in New York<sup>93</sup> (um 450/40, Abb. 221) geht Zeus, begleitet von (einem merkwürdigerweise steinwerfenden) Hermes, gegen einen ebenso steinwerfenden Giganten vor, indem er diesen mit einem Blitz in Brand setzt – das Blitzbündel steckt in der linken Flanke des Giganten, der in Flammen aufgeht. Eine ähnlich drastische Darstellung wählt ein Maler der Polygnotgruppe auf einem Kelchkrater in Ferrara<sup>94</sup> (um 440/30, Abb. 222): Auch hier hat Zeus seinen Gegner mit einem Blitzschlag getroffen, so daß dieser mit beiden Knien zu Boden stürzt und ostentativ mit der Rechten an die getroffene Stelle am Rücken greift. Neben ihm rollt Poseidon seinen Felsen auf einen weiteren Giganten und begräbt diesen darunter – auch dies eine seit dem mittleren 6. Jh. ungewöhnliche Szene, da seitdem der Gott den Felsen eher nur attributiv in der Linken hielt, während er mit dem Dreizack bzw. der Lanze als der primären hoplitischen Waffe gegen seinen Gegner voring. Ganz offensichtlich ist hier die Suche nach außergewöhnlichen Szenen drastischen Niederringens.

Alles in allem zeigt sich also, daß etwa ab der Mitte des 5. Jh. die Gigantomachie wieder mehr und mehr von einer Ikonographie erfaßt wird, die den Kampf in seiner Außergewöhnlichkeit und aggressiven Härte charakterisiert<sup>95</sup>. Hier geraten die Bilder vom Gigantenkampf wieder an

Abb. 220  
Gigantomachie. Attischer  
Kelchkrater der Polygnot-  
Gruppe, Ferrara, Mus.  
Nazionale, um 440



Abb. 221  
Zeus bezwingt einen  
Giganten. Attischer  
Kelchkrater des Nekyia-  
Malers, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 450–440



den Rand des ikonographischen Spektrums der zeitgenössischen Kampf-Ikonographie – bzw. noch mehr: Sie richten sich in einem ikonographischen Feld jenseits der Spielarten ein, die die gleichzeitigen Darstellungen von Hoplitenkämpfen bestimmen. Erneut entsteht somit im Horizont der Gewalt-Ikonographie eine erkennbare Asymmetrie zwischen den Hopliten und den Giganten.

Die Aggressivität, mit der die Gigantomachie in diesen Bildern vorgetragen wird, erstaunt – vor allem, wenn wir die sonstigen Bilder in dieser Zeit bedenken, mit ihrem Spiel der Verunklärung der Kampfsituation sowie der Zurücknahme des Siegers in seiner kraftvollen Überlegenheit<sup>96</sup>. Wie ist dieses Nebeneinander zu verstehen? Das Abweichen von der sonstigen Kampf-Ikonographie, mit dem betont drastischen Unterliegen der Giganten und der auffallend brutalen Gewaltanwendung seitens der Götter, läßt vermuten, daß hier die Außergewöhnlichkeit der Gigantomachie als anders definierter Kampf wieder mehr in den Blick rückt – ähnlich wie schon in den 60er Jahren des 6. Jh., eventuell ebenfalls auch wieder stärker im Sinn eines (Verteidigungs-)Kampfes um die politische Macht<sup>97</sup>.

Abb. 222  
Zeus und Poseidon be-  
zwingen Giganten. Atti-  
scher Kelchkrater in der  
Art des Peleus-Malers,  
Ferrara, Mus. Nazionale,  
um 440–430



Wie lange freilich diese spezielle Bedeutung, falls sie damals tatsächlich zu der neuen drastischeren Ikonographie führte, dann weiterhin dominierte, ist die Frage. Denn, wie wir bei den Hoplitenkämpfen schon gesehen haben und bei der Amazonomachie etwa noch sehen werden<sup>98</sup>, richtete sich im ausgehenden 5. Jh. die gesamte Kampf-Ikonographie wieder mehr und mehr auf eine zunehmend pathetischere Ausgestaltung aus. Das Unterliegen der Gegner wird wieder deutlich betont, das Verhältnis zwischen Sieger und Opfer wieder stärker polarisiert. Und damit rücken unterliegende Giganten und unterliegende Hopliten erneut näher zusammen.

Wie bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen erscheinen auch die Giganten auf den Bildern des späten 5. Jh. weiterhin eindeutig in ihrem ohnmächtigen Unterliegen erfaßt: Sie sind zu Boden gestürzt oder knien am Boden, agieren häufig defensiv von unten gegen die sie von oben angreifenden Götter. So zeigt eine Schale des Aristophanes in Berlin<sup>99</sup> (um 410/400, Abb. 223 A–C) auf allen Bildfeldern Szenen der Gigantomachie. Die Giganten erscheinen durchweg in ihrem ohnmächtigen Unterliegen vorgeführt: alle vor den Göttern zurückweichend, meist nicht mehr in der Lage, sich vor dem tödlichen Schlag bzw. Stoß noch zu schützen, während die Götter überlegen über ihnen stehen und kraftvoll mit ihren Waffen gegen sie vorgehen. Die ausführlichste und zugleich drastischste Schilderung vom Unterliegen der Giganten findet sich jedoch auf einer Halsamphora des Suessula-Malers in Paris<sup>100</sup> (um 400/390, Abb. 224 A–C). Sie bildet gewissermaßen den Höhepunkt dieser ikonographischen Entwicklung (und zugleich den Ausgangspunkt für die neue Ikonographie der Gigantomachie, die dann die Folgezeit bestimmen wird<sup>101</sup>). In einem umlaufenden Bildfeld tobt der Kampf auf mehreren Ebenen, mit einem dichten Verzahnen der Handlungsniveaus zwischen oben und unten. Die Giganten agieren fast durchweg von unten und in einer betont defensiven Lage; zum Teil befinden sie sich in hoffnungsloser Position zu Boden gestürzt und ihrem Gegner, Athena bzw. einem berittenen Dioskuren, völlig ausgeliefert; teils greifen die Götter, Artemis, Hekate/Demeter sowie Apollon, ihre Gegner mit brennenden Fackeln an und setzen sie zum Teil in Brand; teils packen die Götter, Hermes sowie eine Göttin (Kore?), ihren zu Boden stürzenden Gegner am Haar und richten ihr Schwert gegen ihn, während der Gigant sich hilflos zu befreien versucht bzw. ohnmächtig mit Gesten der Erregung oder gar des Bittflehens reagiert. Verzweiflung und Ohnmacht der Giganten sind hier in einer einzigartigen Eindrücklichkeit veranschaulicht. Von einem Kampf zwischen ursprünglich gleich starken Gegnern kann hier keine Rede mehr sein<sup>102</sup>.

Dieser Eindruck der Unterlegenheit wird durch die Ungleichheit der Bewaffnung zusätzlich unterstützt. In diesen Bildern stoßen wir nun wieder auf eine neue Welle der Enthoplitisierung und Verwilderung der Gi-

Abb. 223 A  
Gigantomachie. Attische  
Schale des Aristophanes,  
Schaleninnenbild,  
Berlin, Antikensmlg.,  
um 410–400



ganten – und diese Welle sollte sich diesmal dann auch nachhaltig durchsetzen. Mehr und mehr tragen die Giganten Felle, teils bedienen sie sich ihrer um den Arm gewickelt als primitiven Ersatz eines schützenden Schildes, teils kämpfen sie mit den primitiven Waffen der Wildnis, Steinen oder Felsen, auf der Amphora in Paris auch mit brennenden Fackeln (allerdings ohne vergleichbaren Erfolg wie die Götter). Hier setzt wieder eine Asymmetrisierung im Erscheinungsbild ein, das die Giganten markant von den Hopliten und auch von den Göttern absetzt. Wie weit man hier jetzt von einer primären ‚Barbarisierung‘ der Giganten sprechen möchte, scheint mir weiterhin unsicher. Man mag gleichfalls erwägen, die Verwilderung ähnlich wie schon bei den Bildern des späten 6. und frühen 5. Jh. eher als ein ikonographisches Mittel für die Betonung der Gefährlichkeit zu deuten: Wesentlich mehr blieb tatsächlich auch nicht übrig, worüber die Giganten in diesen neuen Bildern in ihrer Rolle als bedrohliche und gewaltige Gegner der Götter erkennbar würden und worüber der Sieg der Götter als ein großer und aufsehenerregender Sieg zu charakterisieren wäre.

Und dennoch, unabhängig von der Verwilderung der Giganten, scheint hier ein verändertes Bild vom Feind nun greifbar, das man im gewissen Sinn als ‚Abwertung‘ definieren kann. Denn im Unterschied zu den vorausgehenden Bildern des 6. und 5. Jh. geraten die Giganten jetzt immer ausschließlicher in die Rolle des ohnmächtig Unterliegenden, ohne gegenläufige Akzentuierung ihres potentiell kraftvollen und gefährlichen Kämp-

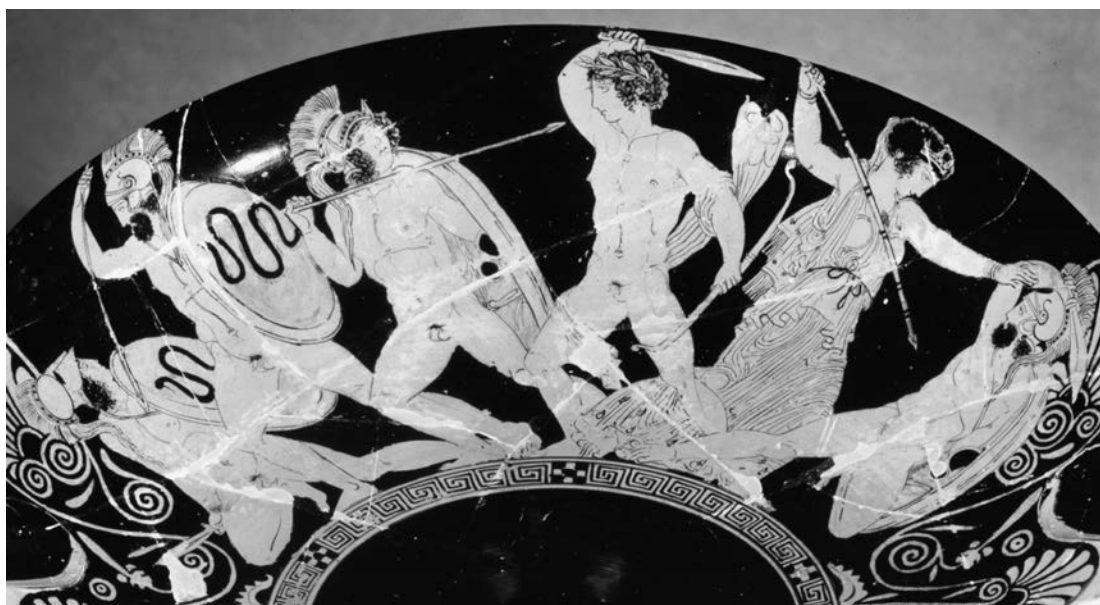


Abb. 223 B und C  
Außenseiten





Abb. 224 A  
Gigantomachie. Attische  
Halsamphora des Sues-  
sula-Malers, Paris, Mus.  
du Louvre, um 400–390

fens. Diese gegenläufige Akzentuierung war zuvor immer wieder gesucht worden: im 6. und frühen 5. Jh. durch die Darstellung des ruhmvoll kämpfenden und sterbenden Giganten, in ikonographischer Nähe zu den Helden vor Troia, oder dann in den 70er und 60er Jahren des 5. Jh. durch die Bilder des offenen Kampfes bzw. des sich wehrenden Giganten – jeweils als Gegenpart zum Unterliegen der Giganten. Bei den Bildern des späten 5. Jh., eingeleitet durch die Pathetisierung der Gigantomachie seit etwa 460, waren diese Optionen eines Gegengewichtes jedoch weggefallen (und alleine die Charakterisierung der Giganten als Kreaturen der wilden gefährlichen Natur mag hier, falls es so verstanden wurde, eine letzte, aber wenig aufsehererregende Kompensation geboten haben). Die Giganten versinken nun also in ihrer Schwäche und Ohnmacht – und werden zu Gegnern, die kaum noch in irgendeiner Weise als gleichwertige Kontrahenten zu den Göttern verstanden werden konnten. Das heißt: Unter der Definition von Kampf als Moment des Kräftermessens geraten die Giganten gemäß den Kriterien ‚stark vs. schwach‘ bzw. ‚ruhmvoll kämpfend vs. uninteressant unterliegend‘ auf die einseitige Position eines unattraktiven Gegenbildes. In diesem Sinn kommt es also, aus diachroner Sicht, nun zu einer tatsächlich inhaltlichen ‚Abwertung‘ der Giganten, als mehr und mehr grundsätzlich in ihrer Schwachheit und Ohnmacht definierte Gegner<sup>103</sup>.

Doch hat diese Tendenz einer inhaltlichen Abwertung der Giganten eine überraschende Seite – vor allem auch mit Blick auf die übergeordnete Frage nach einer bewertungsbedingten Differenzierung der Opfer-Ikonographie, die den Rahmen unserer Betrachtung stellte. Denn die Abwertung der Giganten ist keine Abwertung im synchronen Horizont,





Abb. 224 B  
Detail: Athena bezwingt  
einen Giganten



Abb. 224 C  
Detail: Göttin (Kore?) be-  
zwingt einen Giganten

gegenüber den anderen unterliegenden Hopliten. Vielmehr geraten diese nun ebenso in eine ähnliche Situation, indem auch bei den Hoplitenkämpfen der unterliegende Gegner mehr und mehr in seiner Schwäche und Ohnmacht charakterisiert wird. Auch bei den Hoplitenkämpfen verlieren sich also die zuvor aufgegriffenen Möglichkeiten einer komplexeren Schilderung von Unterliegen, etwa in Form der ruhmvoll und bewundernswert sterbenden Gegner oder der kraftvoll sich wehrenden Kontrahenten. Die gesamte Kampf-Ikonographie scheint diese Seite einzubüßen, die zuvor den Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt so vielschichtig und komplex gehalten hatte. Das bedeutet: Neben der Abwertung der Giganten erfolgt eine gleichzeitige Abwertung der unterliegenden Ho-

pliten. Wieder kommt es somit nicht zu einer differenzierten Gewalt-Ikonographie, infolge unterschiedlicher Bewertungen der unterliegenden Opfer.

Diese partielle ikonographische Angleichung<sup>104</sup> der Giganten und der unterliegenden Hopliten ist bemerkenswert. Und zugleich bezeichnend für das Verständnis, unter dem diese Bilder vorrangig wahrgenommen wurden: Allein das Kräfteverhältnis und das kriegerische Auftreten im Vergleich zum Sieger bestimmt die Charakterisierung des Unterliegenden. Als in den späten Bildern das Interesse zunahm, den Sieger in seiner Überlegenheit und Macht durch einen als schwach und ohnmächtig definierten Gegner zu charakterisieren, gerieten die Giganten und die unterliegenden Hopliten wieder in ein symmetrisches Verhältnis<sup>105</sup> (abgesehen natürlich von der gleichzeitigen Asymmetrie im Erscheinungsbild, infolge der Verwilderung der Giganten). Dadurch wurde die um 460 mit den pathetisierten Bildern aufgekommene Asymmetrisierung in der Gewalt-Ikonographie wieder aufgehoben. Wie ist dies zu verstehen? Die Erklärung mag überraschend klingen, scheint mir aber zwangsläufig: Es war keine erneute Angleichung der Giganten an die Hopliten, die diesen Wandel bedingt, sondern vielmehr umgekehrt, eine Angleichung der unterliegenden Hopliten diesmal an die Giganten.

Denn die Gigantomachie war, wie gesehen, schon zuvor aus dem Diskurs-Horizont um Krieg und hoplitische Qualitäten mehr und mehr ausgestiegen. Die seit den 60er Jahren aufkommenden neuen Bilder der Gigantomachie zeigten als vorrangiges Thema die Bewahrung der Macht durch einen drastischen und absoluten Sieg über die Giganten; deren Qualität als angesehene und bedrohliche Gegner interessierte hierbei weniger, wenn es darum ging, durch das Unterliegen des Gegners die machtvolle Überlegenheit des Siegers zu formulieren. Diese Vorstellung von Sieg als Zeichen grundsätzlicher Macht und Überlegenheit sollte jedoch etwas später auch die generelle Perspektive auf Krieg und Kampf zunehmend bestimmen. Die Veränderungen in der Ikonographie der Hoplitenkämpfe zum Ende des 5. Jh. hin resultieren gerade aus dieser Verschiebung in der inhaltlichen Perspektive auf den Kampf<sup>106</sup>: Der Gegner wird mehr und mehr zur Folie, um nicht mehr Ruhm und Tapferkeit und körperliche Bewährung zu veranschaulichen, sondern vielmehr grundsätzliche Macht und siegreiche Überlegenheit. Die hoplitischen Gegner werden also jetzt so definiert, wie die Giganten schon ein paar Jahrzehnte früher definiert worden waren, unter einer wohl neuen Akzentuierung der Gigantomachie als Sinnbild des politischen Machtkampfes. Die Verschiebung im Verständnis von Kampf und Siegertum führte somit dahin, daß die unterliegenden Hopliten an die Ikonographie der schwachen Giganten angeglichen wurden. Die zwischendurch eingetretene Asymmetrie in der Gewalt-Ikonographie mündete wieder in einer Symmetrie.

## Der Kampf gegen die Amazonen: Visionen eines andersartigen Kampfes



Wenn die Giganten sich hätten empören können, hätten sie es getan. Während ihnen auf den Vasenbildern des späten 5. Jh. nur noch ein trostloses Dasein zugestanden wurde, erfüllt von absoluter Ohnmacht und schwachem Unterliegen, weit entfernt von der ehemaligen Vision ihrer Gefährlichkeit, da erlaubte man den Amazonen einen überraschend anderen Auftritt: stark, bedrohlich – und noch mehr: vielleicht sogar überlegen. So ließ etwa der Suessula-Maler, von dessen Hand die zuletzt betrachtete Gigantomachie auf der Pariser Amphora (Abb. 224) stammte, auf einer Halsamphora in New York<sup>1</sup> (um 410/400, Abb. 225) zwei Amazonen über einen griechischen Hopliten herfallen. Um das Schicksal des Griechen mochte sich der Betrachter hier nur noch wenig Hoffnung machen – zu defensiv erschien sein Auftritt, zu kraftvoll der beidseitig vorgetragene Überfall der Amazonen und zu schwach der Gegenangriff eines zu Hilfe eilenden, zweiten Griechen.

Dieses so ganz andere Auftreten der Amazonen war jedoch nicht erst ein Phänomen des späten 5. Jh. Schon um die Mitte des Jahrhunderts, als bei den Giganten endgültig ihr Niedergang einsetzte und sie zu immer hilfloseren Opfern avancierten, gewannen die Amazonen an merkwürdiger Stärke. Eine größere Anzahl von Vasenbildern zeigte nun, wohl-



Abb. 225  
Kampf zwischen  
Griechen und Amazonen.  
Attische Halsamphora  
des Suessula-Malers,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art, um 410–400

Abb. 226  
Kampf zwischen Grieche  
und Amazone. Attische  
Pelike der Polygnot-Grup-  
pe, Syrakus, Mus. Archeo-  
logico Regionale Paolo  
Orsi, um 450



gemerkt als Einzeldarstellungen, den tapferen Angriff einer berittenen Amazone gegen einen auffallend defensiv agierenden Griechen: So zeigte etwa eine Pelike der Polygnot-Gruppe in Syrakus<sup>2</sup> (um 450, Abb. 226) einen Hopliten, der sich in geduckter Haltung hinter seinem Schild verbirgt und mit seiner Lanze die Amazone abzuwehren versucht. Mit welchem Erfolg er dies tut, verrät das Bild dem Betrachter nicht: Die Lanzenspitze des Griechen erscheint dem Körper der Amazone bedrohlich nahe gerückt, wohingegen ihre Lanzenspitze hinter dem Schild des Hopliten verschwunden ist – wie dicht sie dem Griechen kam, mochte sich der Betrachter in seiner Phantasie selbst ausmalen. Aber auch unabhängig davon, wie sich der Betrachter den Ausgang denken mochte: Es ist vor allem der eindrucksvolle Auftritt der Amazone, der das Bild dominiert, während der Grieche nur wenig dem Idealbild eines überlegen-kraftvollen Siegers entspricht. Manche Vasenmaler ließen seinen Auftritt sogar noch bedenklicher ausfallen, indem sie ihn zurückweichen ließen – wie dies etwa ein anderer Maler der Polygnot-Gruppe auf einem Kolonnettenkrater von der Athener Agora<sup>3</sup> (um 430, Abb. 227) tat: Hier sah der Betrachter nun den griechischen Hopliten in einem Verhalten, das bislang nur für Unterliegende denkbar gewesen war – und auch weiterhin für Unterliegende bezeichnend blieb, wie etwa für die gleichzeitigen Giganten.

Dieser Befund ist überraschend. Ganz offensichtlich wählte man in der 2. Hälfte des 5. Jh. für die beiden mythischen Schlachten, Amazonomachie und Gigantomachie (und, wie wir gleich noch sehen werden, auch die Kentauiromachie), recht unterschiedliche Wege, um jeweils über diese





Abb. 227  
Kampf zwischen Grieche  
und Amazone. Attischer  
Kolonnettenkrater der  
Polygnot-Gruppe, Athen,  
Agora Mus., um 430

Bilder zentrale Vorstellungen aus dem Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt zu formulieren. Und ganz offensichtlich war es damals vor allem auch die narrative sowie ikonographische Eigenheit, in der man das besondere Profil der verschiedenen Erzählungen begriff. Das überrascht insofern, da wir eher gewohnt sind, die zwei (bzw. drei) mythischen Schlachten von ihrer strukturellen Ähnlichkeit her zu definieren<sup>4</sup>: als grundsätzlich verstandener Kampf der griechischen Poliswelt gegen unterschiedliche, sie bedrohende Kräfte elementar-konzeptioneller Art – wobei die verschiedenen gegnerischen Konstellationen sowie narrativen Situationen bekanntlich auf unterschiedliche Bereiche zielen, über die die Identität der Polis jeweils formuliert wird (Macht und politische Ordnung, Geschlechterkonstellation, Poliskultur/Oikos etc.). Nicht zuletzt durch die gemeinsame Darstellung der drei mythischen Schlachten am Parthenon, sowohl in dessen Metopenschmuck als auch im Bildschmuck der Athena Parthenos, erscheint dieser strukturelle Zusammenhang evident – wobei hier als weiterer verbindender Aspekt die Idee vom Abwehrkampf eines unrechtmäßigen Angriffs hinzukommen mag, der die mythischen Schlachten zudem explizit den historischen Perserkriegen gegenüberstellen läßt<sup>5</sup>.

Ausgehend von dieser strukturell ähnlichen Konzeption der drei mythischen Schlachten würde man nun am ehesten erwarten, daß sich auch in der ikonographischen Ausgestaltung der Bildthemen, vor allem was die Ikonographie der Gewalt betrifft, ähnliche Tendenzen vollziehen: wie etwa das Verhältnis von Sieger und Unterliegendem definiert wird oder aber wie Überlegenheit und Macht formuliert werden. Genau das



aber scheint nun nicht der Fall zu sein, wie sich in der folgenden Betrachtung der Amazonomachiebilder (sowie dann auch der Kentauromachiebilder) zeigen wird: Die Geschichte der Gewalt-Ikonographie entwickelt sich bei den verschiedenen Erzählungen recht unterschiedlich, so daß die Darstellungen der mythischen Schlachten zum Teil eine erstaunliche Divergenz in ihrer diskursiven Ausrichtung aufweisen – und folglich zum Teil recht verschiedene Vorstellungen von Kampf und Konflikt, Sieghaftigkeit und Macht formulieren. Weniger die Perspektive auf strukturelle Gemeinsamkeiten als vielmehr diejenige auf die spezifischen Eigenheiten erweist sich daher als ein wesentlicher Schlüssel für das Verständnis dieser Bilder: zumindest im Horizont der Luxuskeramik, in dem sich diese ikonographische Divergenz besonders deutlich manifestiert, sowie zumindest unter der Fragestellung nach der Darstellung von Gewalt, in deren Zusammenhang die Divergenz vor allem augenfällig wird<sup>6</sup>.

Bei den Bildern der Amazonomachie ist es besonders eine Eigenart, die sie nachdrücklich von der Gigantomachie unterscheidet: daß die Amazonen nämlich *auch* siegen und ihre Gegner *auch* töten können – was den Giganten (als den Gegnern der Götter) aus gutem Grund versagt bleibt. Im Vergleich mit den anderen bisher betrachteten Bildthemen haben wir hier somit eine neue Konstellation vor uns: ein Kampf mit klarer Parteinahme des Betrachters für die griechischen Kämpfer, aber zugleich mit einem unklaren Kampfausgang, zumindest in den einzelnen Kampfszenen, und somit mit einer größeren emphatischen Anteilnahme des Betrachters an der Schilderung des Kampfes. Hieraus entstehen entsprechende Konsequenzen für ein *anderes* Funktionieren dieser Bilder: Erstens eröffnet sich hier nun die nachhaltigste Möglichkeit, auch die Bedrohung einer Identifikationsfigur zum Thema zu machen – indem das Unterliegen eines griechischen Hopliten gezeigt bzw. der Figur des Gegners ein betont überlegener Auftritt zugewiesen werden kann. Damit hängt zweitens zusammen, daß sich in diesen Bildern ein ganz anderes Potential spannungsreicher Schilderung von Kampfgeschehen erschließt, indem nun beim Betrachter auf der Grundlage seiner Parteinahme leichter Hoffnung wie auch Entsetzen provoziert werden können: Bei jeder Kampfszene zwischen einem Griechen und einer Amazone ist zunächst der Ausgang offen, und der Betrachter muß sich beim Anblick jeder einzelnen Szene immer wieder aufs neue fragen, ob der Grieche oder etwa doch die Amazone siegen wird. Hier eröffnen sich einzigartige Möglichkeiten, den Betrachter in seiner Phantasie herauszufordern, vor allem im Fall derjenigen Bilder, bei denen infolge einer gewissen Verunklärung der Kräftekonstellation aus der Szene nicht sofort bzw. auch gar nicht ersichtlich wird, wie sich der Betrachter den Ausgang des Kampfes denken soll. Hiermit wiederum zusammenhängend gewinnt schließlich drittens auch die Ikonographie eine neue, stär-

kere Kraft, weil hier der Betrachter allein auf das Bild angewiesen ist, um zu erfahren, ob die Kampfszene so ausgeht, wie er dies hoffen mag. Gerade hierin zeigt sich wohl am deutlichsten der Unterschied zu den anderen bisher betrachteten Bildern: Bei den Hoplitenkämpfen ist der Betrachter zwar ebenso ausschließlich auf die Ikonographie angewiesen, doch entwickelt er jenseits der Ikonographie keinerlei Parteinahme, sondern nur innerhalb ihrer, je nachdem, ob er sich mehr mit dem überlegenen Angreifer oder mehr mit dem unterliegenden Krieger identifizieren möchte. Ein Konflikt zwischen einer inhaltlichen Parteinahme (für den Griechen und gegen die Amazone) und einer rollenimmanenten Parteinahme (mehr für den Stärkeren als für den Schwächeren), wie bei den Amazonomachiebildern, kann hier erst gar nicht aufkommen und somit auch kein Konflikt zwischen der Hoffnung des Betrachters und der Schilderung im Bild. Gerade umgekehrt funktionieren die Gigantomachie sowie die mythischen Monsterkämpfe des Herakles (und letztlich auch die Perserkämpfe). Hier ist der Ausgang des Kampfes von vornherein klar, jenseits aller Schilderung im Bild, und das Bild vermag somit nur bis zu einem gewissen Grad einen Spannungsmoment aufbauen; so stark und gefährlich die Giganten oder etwa Kyknos auch auftreten mögen, kein Betrachter wird sich ernsthaft um das Schicksal der Götter oder des Helden sorgen. Zwischen diesen beiden Optionen nehmen nun die Bilder der Amazonomachie eine Zwischenposition ein – und entwickeln aus dieser heraus ihre ganz eigene und besondere Wirkungskraft im Feld der Kampfdarstellungen.

Es soll dieses besondere Funktionieren der Amazonomachiebilder sein, das im Zentrum der folgenden Betrachtung stehen wird. Wie verhalten sich die Bilder der Amazonomachie in den einzelnen Zeitstufen, die sich für die Geschichte der Kampfdarstellung als konstitutiv erwiesen haben? Vor allem aber ist zu fragen, wo und wie die Amazonomachiebilder im Laufe ihrer Geschichte eine eigene Ausrichtung innerhalb der Kampf- und Gewalt-Ikonographie entwickeln – und für welche spezifischen Vorstellungen im Diskursfeld um Kampf und Gewalt man sich ihrer dabei bedient? Hinzu kommt freilich die inzwischen obligatorische Fragestellung nach der Opferperspektive, die zu prüfen auch eines der Ziele unserer Betrachtung der mythischen Schlachten ist. Die Amazonomachie bietet hierfür eine neue und besonders ideale Versuchsanordnung, finden wir hier nun doch nicht nur unterliegende Amazonen, sondern zugleich auch unterliegende Griechen: Wenn es irgendwo in den Kampfdarstellungen ein Interesse an einer bewertungsbedingten Differenz in der Opfer-Ikonographie gab, dann ist das hier zu erwarten.

Bevor wir die Bilder unter diesen Fragestellungen beleuchten, bleibt noch eine letzte Bemerkung zur narrativen Konzeption der Amazonomachie

sowie zum narrativen Profil der Bilder, da sich hieraus die Struktur unseres Vorgehens bedingt. Die Griechen erzählten den Kampf mit den Amazonen bekanntlich in verschiedenen Versionen<sup>7</sup>: Zum einen war Herakles gegen die Amazonen gezogen, um den Gürtel der Hippolyte zu rauben; so dann waren die Achaier in ihrem Kampf vor Troia mit den Amazonen zusammengestoßen, die den Trojanern zu Hilfe kamen – hier ereignet sich der wohl berühmteste Einzelkampf der Amazonomachie, der Kampf zwischen Achill und Penthesileia (der in späteren Quellen gleichzeitig als tragische Liebesbeziehung überliefert ist<sup>8</sup>); und schließlich steht auch Theseus der Kampf gegen die Amazonen zu, wobei dieser zunächst gegen die Amazonen zieht und deren Königin Antiope raubt und dann einen Angriff der gegen Athen gezogenen Amazonen abwehren muß. So unterschiedlich die narrativen Ausformulierungen jedoch auch sind, die Vasenmaler scheinen sich für sie nur wenig interessiert zu haben. Und so begegnen die Amazonomachien des Herakles, des Achill und des Theseus in mehr oder minder demselben ikonographischen Gewand: als normales Kampfgeschehen in der offenen Schlacht. Spezifische Hinweise auf die narrative Rahmenhandlung, etwa den Raub des Gürtels der Hippolyte oder den Abwehrkampf des Theseus, sucht man im Bild meist vergebens<sup>9</sup>. Das heißt: Es waren weniger die konkreten Erzählungen, als vielmehr die reine Kampfkongstellaton, der Kampf der Griechen gegen die Amazonen, die an diesen Bildern offensichtlich faszinierte. Und dieses Interesse bedingt dann schließlich auch, daß oftmals statt der berühmten Helden narrativ nicht spezifizierte Griechen gegen ebenfalls anonyme Amazonen kämpfen: Die Amazonomachie wird hier dann ganz augenfällig im deskriptiven Sinn als ein allgemein verstandener Kampf griechischer Hoplitzen gegen ebenso narrativ unspezifizierte Amazonen geschildert – die Nähe zu den deskriptiven Hoplitzenkämpfen ist evident.

Aufgrund dieser auffallenden Verflachung des narrativen Potentials scheint es im folgenden wenig ratsam, bei den Darstellungen zwischen den Amazonomachien des Herakles, des Achill und des Theseus zu unterscheiden. Vielmehr werde ich die verschiedenen Bilder thematisch übergreifend nach den jeweiligen Stufen ihrer diachronen Entwicklung diskutieren – und nur dort, wo thematische Differenzen evident sind, die Darstellungen nach ihrer narrativen Konzeption getrennt behandeln. Nicht zuletzt wird aber auch diese diachrone Betrachtung automatisch zu einer wechselnden Gewichtung der vorrangig diskutierten Bildthemen führen. Denn die verschiedenen Amazonomachien erfahren im Laufe des 6. und 5. Jh. eine deutliche Verschiebung in ihrer Beliebtheit. Im 6. und frühen 5. Jh. dominiert der Amazonenkampf des Herakles<sup>10</sup>, so daß zwangsläufig die Amazonomachie dieses Helden bei der Besprechung der archaischen Bilder im Vordergrund steht. Seit der Wende vom

6. zum 5. Jh. kommt langsam die Amazonomachie des Theseus und der Athener hinzu, die dann seit den 70er Jahren des 5. Jh. die dominante Stellung übernimmt und alle anderen Erzählungen fortan weit in den Schatten stellt<sup>11</sup>: Die Geschichte der Amazonomachie im 5. Jh. ist somit vorrangig die Geschichte des athenischen Amazonenkampfes unter Theseus. Bleibt der Kampf zwischen Achill und Penthesileia<sup>12</sup>, der sowohl im 6. als auch 5. Jh. eine nur untergeordnete Rolle spielt – im Vergleich zur Amazonomachie des Herakles sowie des Theseus und der Athener.

### **Ein schwacher Anfang: Variationen um einen normalen bedrohlichen Feind**

Wie bei der Gigantomachie, so setzen auch die Vasenbilder der Amazonomachie im 2. Viertel des 6. Jh. ein<sup>13</sup>. Allerdings überflügeln sie dabei die Bilder der Gigantomachie deutlich: Etwa viermal so viele Gefäße aus den Jahrzehnten um 570–550 zeigen den Kampf gegen die Amazonen<sup>14</sup>. Diese gesteigerte Beliebtheit ist wohl daraus zu erklären, daß die Amazonomachie damals vor allem als eine alternative Fassung zu den ebenso beliebten Hoplitenkämpfen verstanden wurde. Dies legt jedenfalls die ikonographische Situation der frühen Bilder nahe: Die Darstellung der Amazonenkämpfe bleibt relativ eng an den ikonographischen Möglichkeiten der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe orientiert, sowohl in der Tonlage der Gewalt-Ikonographie als auch in der flexiblen Konzeption der Kampf-Ikonographie. Entsprechend erschließen die frühen Amazonomachiebilder ein ähnlich weites ikonographisches Spektrum wie die Hoplitenkämpfe. Ein eigenes Profil erscheint dagegen zunächst nur schwach ausgebildet zu sein. Lediglich eine gewisse Verschiebung der Akzente im ikonographischen Spektrum gegenüber den Hoplitenkämpfen mag auf erste Tendenzen hinweisen – doch sollte es erst ab 530/20 dahin kommen, daß für die Amazonomachiebilder ein erstes eigenes Potential erschlossen wurde.

Betrachten wir die Situation der frühen Bilder genauer. Unser Blick soll dabei auf die wesentlichen Grundzüge in der ikonographischen Ausformulierung beschränkt bleiben, da es mir weniger darum geht, die spezifische Situation der frühen Bilder in all ihren Optionen nun zu erschließen (hier würde sich manches wiederholen, das wir schon bei den Hoplitenkämpfen ausführlicher diskutiert haben), als vielmehr darum, die Ausgangslage zu definieren, von der aus sich dann die Veränderungen in der Ikonographie der Amazonenkämpfe ab 530/20 vollziehen werden.

Zwei mehrszenige Vasenbilder mit der Amazonomachie des Herakles mögen einen Einblick in die grundsätzliche Vielfalt der frühen Ikonographie

Abb. 228 A und B  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Hals-  
amphora des Timiades-  
Malers, Boston, Mus. of  
Fine Arts, um 570–560



graphie geben: eine Halsamphora des Timiades-Malers in Boston<sup>15</sup> (um 570/60, Abb. 228) sowie eine des Camtar-Malers in Tarquinia<sup>16</sup> (um 560, Abb. 229). Jeweils erscheint Herakles im Kampf gegen eine Amazone in der Mitte, gerahmt von zwei weiteren Kampfszenen an den Seiten. Offensichtlich ist das Interesse an einer komplexeren Schilderung des Kampfgeschehens: Der Kampf zwischen Herakles und der Amazone ist immer als ein entschiedener Kampf wiedergegeben, der Held packt die Amazone überlegen an ihrer Hand, am Haar oder an der Schulter und führt seine Waffe bedrohlich gegen sie, während die Amazone in labilem Stand niedersinkt, häufig sich auch von dem Helden abwendet und zu fliehen sucht. Auf der rechten Seite folgt eine zweite Szene mit einem siegreichen Griechen, vor dem eine Amazone ebenfalls unterlie-





gend zu Boden sinkt bzw. sich abwendet; zum Teil agiert sie gerade gegenläufig zum Unterliegen der Gegnerin des Herakles. Eine hierzu konträre Szene findet sich dagegen auf der linken Seite, hier erscheint nun eine siegreiche Amazone, die einen griechischen Hopliten bezwingt. Diese Vasenbilder schildern somit die Amazonomachie als einen heftigen und gefährlichen Kampf, mit einem eindeutigen Sieg der Griechen, aber unter gleichzeitiger Charakterisierung der Amazonen als bedrohliche Kriegerinnen – wobei der Kampf in verschiedenen Tonlagen der Aggression und Gewalttätigkeit vorgetragen werden kann, wie gerade der Vergleich beider Amphoren zeigt.

Die Kombination verschiedener Spielarten der Kampf-Ikonographie kann als repräsentativ für die frühen Amazonomachiebilder angesehen werden. Es dominieren eindeutig die entschiedenen Kampfszenen, wobei es vorrangig die Amazonen sind, die unterliegen. Insgesamt 84% aller

Abb. 229  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Hals-  
amphora des Camtar-  
Malers, Tarquinia, Mus.  
Nazionale Tarquiniense,  
um 560



Abb. 230  
Amazone bezwingt  
Griechen. Attische Hals-  
amphora des Castellani-  
Malers, Basel, Kunst-  
handel, um 560

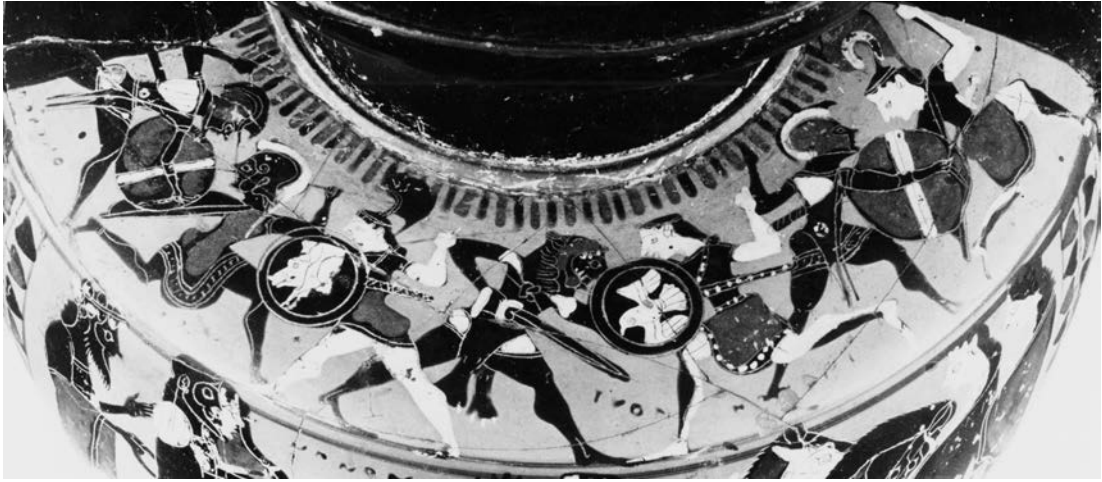


Abb. 231  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Hydria  
des Guglielmi-Malers,  
Leiden, Rijksmus. van  
Oudheden, um 560

frühen Amazonomachieszenen zeigen entschiedene Kämpfe, von denen wiederum 84% auf das Unterliegen der Amazonen und lediglich 16% auf das Unterliegen der Griechen entfallen<sup>17</sup> (Abb. 230<sup>18</sup>). Hingegen nur 16% aller Amazonomachieszenen zeigen einen offenen Kampf<sup>19</sup>. Hier manifestiert sich ein interessanter Unterschied zu den Hoplitenkämpfen, bei denen die offenen Kämpfe etwa die Hälfte aller Bilder ausmachten. Demnach wurde die Amazonomachie vornehmlich als ein Kampfgeschehen verstanden, in dem sich die überlegene Kraft und Stärke der Griechen offenbart: Weniger Bedrohung als vielmehr Sieg und Überlegenheit sind folglich die Vorstellungen, die die frühen Amazonomachiebilder formulieren sollen.

Deutlich wird dies auch an der Figur des Herakles: Er bildet den Repräsentanten griechischer Überlegenheit par excellence. Während die ihn begleitenden Hopliten zum Teil im offenen Kampf gegen Amazonen kämpfen, zum Teil sich sogar von ihnen überwinden und töten lassen müssen, erscheint der Held fast immer im entschiedenen Kampf: Von insgesamt 34 Szenen zeigen ihn nur zwei im offenen Kampf<sup>20</sup> (Abb. 231), alle anderen lassen ihn die Amazone überwinden, als Prototyp des starken und überlegenen Griechen. Diese explizite Konzentration auf die entschiedenen Kämpfe ist gleichfalls auffallend – und instruktiv für das damalige Interesse an der Amazonomachie (wie überhaupt auch für das damalige Interesse an den Kampfdarstellungen allgemein).

Bezeichnend ist schließlich auch die Ikonographie des Unterliegens. Beginnen wir mit der Gegnerin des Herakles: Zu etwa 68% (bei den mehrszenigen Darstellungen; inklusive der Einzeldarstellungen: 72%) erscheint sie zur Flucht gewendet, 32% (bzw. bei allen Heraklesbildern: 28%) lassen sie zum Helden hingewandt unterliegen<sup>21</sup>. Gleiches gilt auch für die entschiedenen Kämpfe zwischen den Hopliten und den Amazo-

nen: 65% fliehende Amazonen stehen 35% ruhmvoll unterliegenden Amazonen gegenüber<sup>22</sup> – das Verhältnis ist gegenüber dem Auftritt der Gegnerin des Herakles um ein wenig zugunsten eines ruhmvolleren Auftritts der Amazonen verschoben, die Grundtendenz im Verhältnis von 2 Drittel zu 1 Drittel bleibt aber auch hier gültig. Diese Situation ist insofern bemerkenswert, als sie grundsätzlich dem Verhältnis entspricht, das wir auch bei den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen beobachtet hatten: Ca. 70% der Szenen zeigten fliehende Unterliegende, ca. 30% ruhmvoll unterliegende Hopliten. Hier folgen die frühen Amazonomachiebilder eindeutig der Tendenz der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe<sup>23</sup>.

Dieses Ausbleiben einer differenzierten Ikonographie des Unterliegens zeigt deutlich, daß die Vasenmaler nicht vorrangig an einer unterschiedlichen Bewertung zwischen Griechen und Amazonen interessiert waren. Natürlich, die Amazonen mußten mehrheitlich unterliegen, da man an den Vorstellungen von Stärke und kraftvoller Überlegenheit interessiert war – und diese Vorstellungen mußten nun einmal am Beispiel der griechischen Kämpfer formuliert werden, so daß den Amazonen nichts anderes übrig blieb, als eben zu unterliegen. Aber jenseits dieser Tatsache gestand man ihnen auch eine eindrucksvolle Rolle als grundsätzlich starke, tapfere und kraftvolle Kämpferinnen zu, die in ihren hoplitischen Qualitäten ebenfalls Aufmerksamkeit erfahren durften. Nicht zuletzt sprechen auch die Namen, die die Vasenmaler den Amazonen auf ihren Bildern geben, eine eindeutige Sprache<sup>24</sup>. Sie weisen vor allem auf die Kriegstüchtigkeit und den Kampfesruhm der Amazonen: ‚Andromache‘ (die gegen Männer Kämpfende) heißt meist die Gegnerin des Herakles<sup>25</sup>; ‚Pantariste‘ (die von allen die Beste) sowie ‚Iphito‘ (die Gewaltige? [evtl. von ἰφι, gewaltig, stark]) heißen Amazonen, die einen Griechen töten<sup>26</sup>; ‚Kleoptoleme‘ (die voll Kriegersruhm?) wird etwa eine Amazone im offenen Kampf benannt<sup>27</sup>; ‚Alkaia‘ (die Kräftige?) eine Helferin der unterliegenden Andromache<sup>28</sup>; hinzu kommen weitere Namen wie etwa ‚Ainippe‘ (evtl. von ἡ αἴνη, Ruhm), ‚Antimache‘ (die Widerstrebende), ‚Areto‘ (die Tüchtige?), ‚Glauke‘ (die Glänzende) oder ‚Toxophile‘ (die den Bogen Liebende)<sup>29</sup>. Immer wieder ist es also die kriegerische Tüchtigkeit, über die die Amazonen vor allem definiert werden: in ihren sprechenden Namen sowie in ihrer Ikonographie. Auf der Grundlage eines solchen Verständnisses bestand konsequenterweise dann aber auch keine Notwendigkeit, die Amazonen abwertender charakterisieren zu wollen als die griechischen Hopliten; eben weil sie starke und gefährliche Gegnerinnen waren, interessierten sie als Kontrahenten der griechischen Krieger, um deren vergleichsweise größere Stärke und Kraft anschaulich zum Ausdruck zu bringen. Allein also, daß sie letztlich weniger stark im Vergleich zu ihren Gegnern sind, wird zum wesentlichen Charakteristikum der Amazonen.

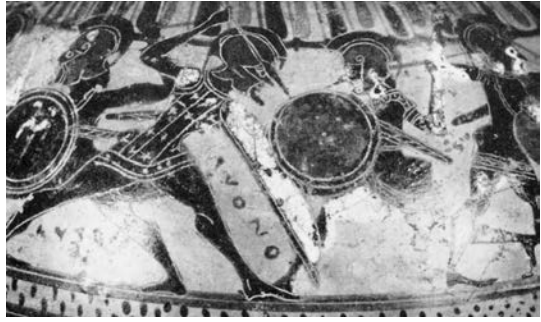


Abb. 232 A, B und C  
Amazonomachie.  
Attische Halsamphora  
des Guglielmi-Malers,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 560–550

Diese wenig differenzierte Behandlung spiegelt sich auch in der Ikonographie der expliziten Gewalt wider. Auch sie zeigt keine strukturellen Unterschiede, je nachdem, ob eine Amazone oder ein Grieche das Opfer abgibt. Auf der anfangs betrachteten Amphora des Camtar-Malers in Tarquinia (Abb. 229) findet sich eines der extremen Beispiele früher Amazonomachiebilder. Während Herakles sein Schwert ‚nur‘ drohend gegen die entkräftet zurücksinkende Andromache führt, ist die Ausübung der Gewalt in den beiden seitlichen Szenen drastischer formuliert: Rechts greift Telamon die fliehende Amazone [G]lauke<sup>30</sup> an, packt mit der Linken ihren Helmbusch, setzt als Zeichen der Bezwingung seinen Fuß auf ihren zurückgeführten Unterschenkel und stößt sein Schwert aggressiv in ihren Körper – die Amazone sinkt entkräftet nach vorne, hält die Rechte mit der Lanze gesenkt, während sich ihre Linke vom Schildgriff löst. Nicht weniger drastisch ist das Sterben des griechischen Hopliten auf der linken Seite: Ihn hat die Amazone Iphito bezwungen, die ihn mit ihrer Linken im Nacken, eventuell an seinem Haar, packt und ihm die Lanze von oben in den Rücken stößt. Der Grieche hingegen liegt schon am Boden, stützt sich in verrenkter Haltung noch mit seinem Schild auf, hat den Kopf abgewendet, das brechende Auge verweist auf sein Sterben: Bis hierhin entspricht sein Unterliegen korrekt den Gepflogenheiten des ruhmvollen Sterbens. Nicht mehr jedoch, was sein Agieren mit der Linken anbelangt: Diese streckt er im Gestus des Bittflehens zum Kinn der Amazone hoch – ein überaus ungewöhnliches Motiv inner-





Abb. 233  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Hals-  
amphora des Camtar-  
Malers, Cambridge, Fitz-  
william Mus., um 560

halb der Kampfdarstellungen dieser Zeit<sup>31</sup> und ein wenig ruhmvolles zudem. Sowohl was die Darstellung des aggressiven Tötens als auch was das nur bedingt ruhmvolle Unterliegen des schwächeren Gegner anbelangt, so entsprechen sich die beiden seitlichen Szenen also letztlich. Eine bewertungsbedingte Differenz zwischen der sterbenden Amazone und dem sterbenden Griechen hat der Vasenmaler bezeichnenderweise nicht angestrebt.

Entsprechend wird die Darstellung expliziter Gewalt auch flexibel eingesetzt. Mal kann es das Unterliegen des Griechen sein, dem sie stärker gilt – wie etwa auf einer Halsamphora des Guglielmi-Malers in Paris<sup>32</sup>

Abb. 234  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Hals-  
amphora des Castellani-  
Malers, Florenz, Mus.  
Archeologico Etrusco,  
und Berlin, Antikensmlg.,  
um 560–550





Abb. 235 A, B und C  
 Amazonomachie des  
 Herakles. Attischer Dinos  
 der tyrrenischen Gruppe,  
 Paris, Mus. du Louvre,  
 um 560–550

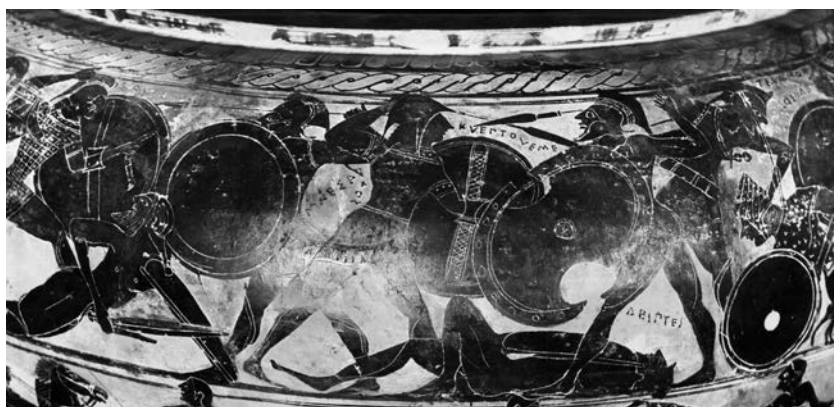




Abb. 235 D und E



(um 560/50, Abb. 232C): Hier wird das Sterben des fliehenden Griechen pathetisch ausgemalt<sup>33</sup>, während das Unterliegen der Amazone auf der anderen Seite relativ stereotyp behandelt bleibt. Mal ist es dagegen die Ohnmacht der Amazone, die pointiert und drastisch geschildert wird – wie etwa auf einer Halsamphora des Camtar-Malers in Cambridge<sup>34</sup> (um 560, Abb. 233), auf der Herakles seine Lanze in den Rücken der Amazone stößt. Insgesamt sind es freilich in der Mehrzahl die unterliegenden Amazonen, die zum Gegenstand drastischer Gewalt-Ikonographie werden – verständlicherweise, ist doch ihr Unterliegen nun einmal das vorrangige Thema der Amazonomachiebilder. Interessanterweise bewegen sich all diese Bilder mit ihrem Spektrum expliziter Gewalt jedoch erkennbar im Horizont dessen, was auch bei den Hoplitenkämpfen für die unterliegenden und sterbenden Hoplitenaufgegriffen werden konnte<sup>35</sup>. Eine gesteigerte Drastik, wie wir sie bei den frühen Gigantomachiebildern vorfanden, wird hier dagegen nicht gewählt: Auch hierin rücken Hoplitenkämpfe und Amazonenkämpfe enger zusammen.

So sehr das drastische Unterliegen und Sterben eher Angelegenheit der Amazonen war, so wahrten die Vasenmaler dennoch einen bezeichnenden Ausgleich: Denn auf der anderen Seite sind es vor allem die Griechen, die als Gefallene die Kampfszenen bevölkern. Besonders auffallend ist dies in den vielszenigen Amazonomachien: Auf einer Halsamphora in Florenz und Berlin<sup>36</sup> (um 560/50, Abb. 234) zeigt der Castellani-Maler den Kampf als einen Angriff der Griechen gegen die befestigten Städte der Amazonen. Insgesamt acht Kampfgruppen verteilen sich auf dem Fries. In relativ ausgewogener Verteilung zeigen vier Gruppen einen entschiedenen Kampf mit einer unterliegenden Amazone, vier hingegen einen offenen Kampf zwischen Griechen und Amazonen; am Boden liegen schließlich vier Gefallene, von denen gleich drei griechische Hopliten sind. In der Schilderung des Kampfes strukturell ähnlich ist ein Dinos der tyrrhenischen Gruppe in Paris<sup>37</sup> (um 560/50, Abb. 235): Hier stehen vier Szenen des offenen Kampfes fünf Szenen des entschiedenen Kampfes gegenüber. In vier Szenen unterliegt die Amazone, zum Teil in drastischem Sturz formuliert, zum Ausgleich finden sich zwei gefallene Griechen, der eine sogar in extrem verrenkter Lage wiedergegeben, ähnlich den Giganten auf den frühen Gigantomachiebildern; hinzu kommt ein hoffnungslos zu Boden stürzender Grieche, der von der Amazone im Rücken angegriffen wird. Hier zeigt sich deutlich, wie sehr die Vasenmaler eine ausgewogene Schilderung des Kräfteverhältnisses suchten – soweit dies unter der selbstverständlichen Einschränkung möglich war, daß die Griechen unter Herakles die Amazonen natürlich besiegen: Sowohl die Anzahl der offenen Kämpfe ist erstaunlich als auch die Überzahl der gefallenen Griechen. Beide dienen ganz offensichtlich dazu, die Amazonen als starke und gefährliche Gegnerinnen zu charakterisieren. Das Motiv der gefallenen Griechen garantierte dabei den notwendigen Ausgleich: Zwar konnte man im Bild die Amazonen nicht zu viele Griechen im direkten Kampf überwinden lassen, da diese sonst die Überlegenheit der Griechen konterkariert hätten, aber man konnte ihre Gefährlichkeit dadurch formulieren, indem man die von ihnen zuvor getöteten Opfer zeigte. Die Amazonen geraten dabei in ein Spannungsverhältnis von Töten und Getötet-Werden und werden somit in ihrer Doppelrolle, als vorausgehende Siegerinnen und anschließend doch überwundene Kriegerinnen, charakterisiert. Dadurch gelingt es den Vasenmalern, den Kampf als einen überragenden Sieg der Griechen über einen bedrohlichen und starken Gegner zu formulieren<sup>38</sup>.

Diese grundsätzliche Auffassung von der Amazonomachie scheint sich auch in den folgenden Jahrzehnten von 550 bis 530 nicht wesentlich geändert zu haben. Die Vasenbilder zeigen weiterhin dieselben ikonogra-



phischen Grundoptionen, die schon im 2. Jahrhundertviertel erschlossen worden waren. Allerdings werden die einzelnen Optionen nun zum Teil stärker ausgereizt, wodurch auch die beiden bislang konstitutiven Seiten der Amazonomachie, die Gefährlichkeit der Amazonen sowie die Überlegenheit der Griechen, in ein größeres Ungleichgewicht zueinander geraten können.

Werfen wir einen Blick auf das Spektrum der Bilder: Innerhalb der mehrszenigen Darstellungen, wie etwa auf einer Bandschale in Amsterdam<sup>39</sup> (um 550/40, Abb. 236), findet sich weiterhin häufig die Kombination verschiedener Szenen, mit unterliegenden sowie zugleich auch mit siegreichen Amazonen. Derartige Darstellungen stehen eng in der Tradition der älteren Bilder. Daneben kann aber auch das siegreiche Auftreten der Amazonen zum Teil gesteigert werden: So erscheinen etwa auf einer Droop-Schale des Geister-Malers in Athen<sup>40</sup> (um 550–530, Abb. 237), seitlich eines offenen Kampfes zwischen zwei Hoplitzen, Amazonenkämpfe, mit jeweils einer überlegen angreifenden Amazone und einem fliehenden Hopliten, dem nur noch ein Stein als letzte verzweifelte Waffe bleibt. Ähnlich läßt auch der Amasis-Maler auf einer Bandschale in Mailibu<sup>41</sup> (um 550–530, Abb. 238) den siegreichen Herakles von zwei siegreich angreifenden Amazonen rahmen. In solchen Bildern wird die Gefährlichkeit der Kriegerinnen also nochmals stärker betont, wodurch zugleich der Sieg des Herakles um so eindrucksvoller als gewaltiger Sieg gegen einen außergewöhnlichen Gegner erscheinen kann. Die forcierte Hervorhebung der Amazonen in ihrer bedrohlichen Stärke mag im Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Erstarken etwa des Geryoneus oder auch des Kyknos gesehen werden<sup>42</sup>: Dort hatten wir die Veränderungen als Indiz gewertet, daß neben der Vorstellung von kraftvoller Stärke und überlegenem Sieg nun auch Vorstellungen vom ruhmvollen und tapferen Kämpfen in den Vordergrund treten – Vorstellungen, die nur unter einer betonten Stärkung des schließlich überwundenen Gegners

Abb. 236  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Band-  
schale eines Klein-  
meister-Malers, Amster-  
dam, Allard Pierson Mus.,  
um 550–540





Abb. 237  
Amazonomachie. Attische Schale des Geister-Malers, Athen, Nationalmus., um 550–530

überzeugend formuliert werden können. In diesem Kontext sich wandelnder Interessen der gefeierten hoplitischen Qualitäten mag auch der Auftritt der erstarkten Amazonen auf den jüngeren Bildern zu erklären sein.

Während auf solchen Bildern die Amazonen an Stärke gewinnen, erfahren sie auf anderen Bildern konträr hierzu eine deutliche Schwächung. Auf einer Bauchamphora in der Art des Princeton-Malers in München<sup>43</sup> (um 540, Abb. 239) bestehen die drei Kampfszenen nun jeweils aus einem Sieg des Griechen über die Amazone; ebenso ist die siegreiche Amazone auf einer Hydria des Affecters in Omaha<sup>44</sup> (um 540/30, Abb. 240) verschwunden, und es bleiben nur besiegte Amazonen übrig. Eine Konzentration auf ausschließlich unterliegende Amazonen ist in dieser Forciertheit bei den älteren Bildern kaum zu finden, dort hatte zumindest

Abb. 238  
Amazonomachie des Herakles. Attische Bandschale des Amasis-Malers, Malibu, Getty Mus., um 550–530







Abb. 239  
Amazonomachie des  
Herakles. Attische Bauch-  
amphora in der Art des  
Princeton-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 540

eine Amazone meist das Glück, noch nicht unterliegen zu müssen<sup>45</sup>. Ähnlich wie im Fall der oben besprochenen Bilder wird das Konzept der Amazonomachie hier ebenfalls einseitig ausgereizt. Eine vergleichbare Tendenz lässt sich auch bei den Einzeldarstellungen mit dem Amazonenkampf des Herakles beobachten. Während der Held auf den älteren Amazonomachiebildern meist nur gegen *eine* Amazone antrat, kämpft er nun gleich gegen *mehrere* Kriegerinnen<sup>46</sup>: So greift Herakles auf einer Halsamphora des Princeton-Malers in Cincinnati<sup>47</sup> (um 550–530) eine zurückweichende Amazone an, während eine gefallene Kriegerin am Boden liegt; hier hat sich die Vorgeschichte gewandelt, nicht die Gefährlichkeit der Amazone als Griechentöter, sondern die des Herakles als Amazonen-Töter wird durch das Motiv der gefallenen Kriegerin betont. Auf einer Bauchamphora in der Art des Princeton-Malers in München<sup>48</sup> (um 540, Abb. 241) erscheint Herakles hingegen von drei noch lebenden Amazonen umgeben, von denen eine zurückweicht, während die anderen beiden ihn angreifen: Hier wird nun durch das Motiv gesteigerter Bedrohung der Heldenmut und die Unerschrockenheit des Helden betont in Szene gesetzt – gewissermaßen in Verdopplung des damals langsam aufkommenden Motivs des Dreifigureschemas mit dem zu Hilfe eilenden Gefährten<sup>49</sup>.

Was sich damals in den Jahrzehnten um 550–530 abspielte, ist also eine klarere Aufteilung des Potentials der Amazonomachie in zwei Perspektiven: einerseits als Beispiel eines besonders bedrohlichen Kampfes gegen einen gefährlichen Gegner und andererseits als Beispiel eines besonders überragenden Sieges. Beide Vorstellungen ließen sich über die



Abb. 240  
Amazonomachie des He-  
rakles. Attische Hydria  
des Affecters, Omaha,  
Joslyn Art Mus.,  
um 540–530

Bilder der Amazonomachie eindrucksvoll veranschaulichen. Es scheint allerdings bezeichnend für diese Zeitstufe und für ihre vitale Suche nach neuen Optionen in der Formulierung hoplitischer Qualitäten<sup>50</sup>, daß es damals dazu kam, die zuvor stärker einheitlich gefaßte Sicht auf die Amazonomachie nun in zwei verschiedenen Optionen auszureizen. Und es sollte nicht lang dauern, bis die eine Option über die andere dominieren – und die künftige Ikonographie der Amazonomachie nachhaltig bestimmen würde.

Abb. 241  
Herakles kämpft gegen  
Amazonen. Attische  
Bauchamphora in der Art  
des Princeton-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 540



## Bedeutsame Ausreißer: Experimente mit der Gewalt

Bei allem Ausreizen möglicher Akzentuierungen bleiben die jüngeren Amazonomachiebilder mit ihren ikonographischen Experimenten dennoch klar im Rahmen der üblichen Möglichkeiten – und gestalteten sich weiterhin ähnlich wie die gleichzeitigen Hoplitenkämpfe: Wie diese erschlossen sie ein breiteres Spektrum innerhalb der damaligen Kampf-Ikonographie und bedienten sich derjenigen ikonographischen Spielarten, die auch in den anderen Kampfdarstellungen aufgegriffen wurden. Hierzu zählte nicht zuletzt auch die Reduktion in der Darstellung expliziter Gewalt, zu der es erwartungsgemäß auch bei den jüngeren Amazonomachiebildern kam.

Allein zwei Vasenbilder fallen dabei in bemerkenswerter Weise aus dem Rahmen, indem sie Szenen einer auffallend expliziten Gewaltausübung zeigen, in deutlicher Absetzung von der gleichzeitigen Ikonographie der Amazonomachie. Für das Verständnis der expliziten bzw. impliziten Gewalt innerhalb der Kampfdarstellungen des 6. Jh. bilden diese beiden Bilder wegen ihrer Ungewöhnlichkeit einen wichtigen und instruktiven Befund – und ebenso natürlich auch für die Frage nach einer möglichen differenzierten Opfer-Ikonographie. Betrachten wir daher die beiden Bilder genauer.

Das eine Vasenbild zählt zugleich zu den berühmtesten der schwarzfigurigen Amazonomachiedarstellungen: die Halsamphora des Exekias in London<sup>51</sup> (um 530, Abb. 242), mit dem Kampf zwischen Achill und Penthesileia. Durch die inschriftliche Benennung der beiden Protagonisten läßt sich hier zum ersten Mal in der attischen Vasenmalerei diese Kampfszene greifen. Um so bemerkenswerter ist es, daß sie uns zugleich in einer außergewöhnlichen Ikonographie entgegentritt. Penthesileia weicht vor dem Helden zurück und sinkt zu Boden, ihren Schild hält sie nutzlos auf ihrer unbedrohten linken Seite, während ihre erhobene Rechte mit der Lanze entkräftet niedersinkt und die Waffe an Achill vorbei zielt. Dieser steht überlegen über der Amazone und stößt ihr seine Lanze durch die Kehle: Die Spitze der Waffe bohrt sich durch den Hals durch, Blut spritzt in hohem Bogen aus der Wunde, der Kopf der Amazone kippt leicht nach hinten und ihr Auge bricht. Diese drastische Darstellung der expliziten Gewalt hätte einem Vasenmaler des 2. Viertels des 6. Jh. alle Ehre gemacht, ebenso einem Vasenmaler des späten 6. oder frühen 5. Jh. – jedoch für einen Vasenmaler des 3. Viertels des 6. Jh., und zudem Exekias, scheint dies ungewöhnlich. Man ist versucht, die außergewöhnliche Darstellung der expliziten Gewalt hier aus der besonderen thematischen Konstellation dieser tragischen Kampfszenen zu erklären: Nach späteren Quellen soll Achill sich in die Amazonenkönigin verliebt haben, genau in demjenigen Moment, in dem er sie tötete<sup>52</sup>.

Abb. 242  
Achill tötet Penthesileia.  
Attische Halsamphora  
des Exekias, London,  
British Mus., um 530



Wann diese Version aufkam, ist umstritten<sup>53</sup>. Vasenbilder des mittleren 5. Jh. und wohl auch schon des späten 6. Jh. legen jedoch nahe, daß ihnen die Version zugrunde liegt<sup>54</sup> – so daß es durchaus vorstellbar ist, daß sie auch wenige Jahrzehnte früher Exekias bekannt war<sup>55</sup>. Unter dieser Prämisse, daß Exekias den Kampf zwischen Achill und Penthesileia tatsächlich in seiner tragischen Dimension veranschaulichen wollte, ließe sich das Motiv der expliziten Gewalt sinnvoll erklären: da es hier nun in Abweichung zu den anderen Kampfdarstellungen nicht so sehr um das Überwinden und das Stärker-Sein geht, sondern um die eigentliche Handlung des Tötens. Eine solch abweichende Bedeutung ließ sich im Kontext der Kampfdarstellungen nur durch eine ebenso abweichende Ikonographie vermitteln – und hier war in einer Zeit impliziter Gewaltdarstellung das Motiv der expliziten Gewalt zweifelsohne eine geeignete Lösung. Dabei ist freilich – um auf unsere Frage nach der Opfer-Ikonographie zurückzukommen – das Motiv des drastischen Tötens und Sterbens nicht so sehr im Sinn einer positiven Charakterisierung des *Opfers* zu verstehen, wie dies unseren Sehgewohnheiten entspricht: als Modus, um Aufmerksamkeit und Anteilnahme auf das leidende und sterbende Opfer zu lenken. Eine solche Perspektive war im Kontext der Ge-

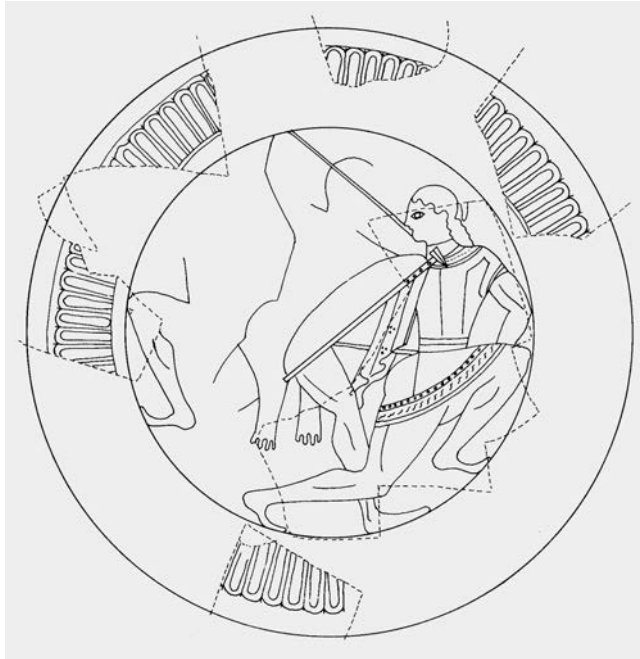


waltdarstellungen des 6. Jh. nicht angelegt, wie sich deutlich in der fehlenden thematischen Differenzierung der expliziten Gewaltdarstellungen sowohl zuvor als auch danach, im 2. wie im 4. Viertel des 6. Jh., manifestiert<sup>56</sup>. Man wird somit das Motiv des expliziten Tötens und Sterbens vielmehr auf die spezifische Charakterisierung der *Handlung* hin interpretieren müssen: als ein Handeln des siegreichen Angreifers, das als ein eben abweichendes Handeln gegenüber dem üblichen Bewähren nach den hoplitischen Qualitäten des kraftvollen und ruhmvollen Kämpfens charakterisiert wird. Unter der Voraussetzung, daß Exekias nun dies tatsächlich mit seiner Wahl des expliziten Gewaltmotivs verfolgte, hätten wir hier ein aufschlußreiches Zeugnis dafür, in welcher inhaltlichen Dimension dargestellte Gewalttätigkeit in diesen Bildern verstanden wurde und in welcher bezeichnenderweise nicht – und damit zugleich ein ebenso aufschlußreiches, weiteres Zeugnis dafür, daß die Charakterisierung des Opfers im aufwertenden oder auch abwertenden Sinn kein Thema der archaischen Gewaltdarstellung war.

Nun ist jedoch die Amphora des Exekias nicht das einzige Beispiel expliziter Gewaltdarstellung unter den Amazonomachiebildern dieser Zeit. Hinzu kommt eine Kleinmeisterschale aus Aegina<sup>57</sup> (um 540–530/20, Abb. 243). Sie zeigt im Innenbild eine vergleichbare Szene, mit einer zurückweichenden Amazone, der gleichfalls die Lanze durch die Kehle gestoßen wird – auch hier bohrt sich die Spitze durch den Hals durch und tritt wieder hervor. Die ikonographische Nähe macht eine wie auch immer konkret zu denkende Abhängigkeit zwischen beiden Vasenbildern plausibel. Einziger, aber gravierender Unterschied liegt im Bildthema: Die Schale zeigt gerade nicht den Kampf zwischen Achill und Penthesileia – sondern den zwischen Herakles und einer Amazone, wie die Reste des Löwenfells zweifelsfrei erkennen lassen. Was bedeutet, daß unsere spezifische Erklärung des Gewaltmotivs aus der tragischen Konstellation der Achill-Episode hier freilich nicht anwendbar ist – und wir nach weiteren Erklärungsmöglichkeiten für die damalige Darstellung expliziter Gewalt suchen müssen. Im Horizont der hoplitischen Kampfdarstellungen war damals eine derart drastische Gewaltausübung wie gesehen nicht üblich. Doch jenseits davon, im Kampf gegen nicht-hoplitische Gegner finden sich durchaus prominente Beispiele. Vor allem sind es die gefährlichen Monster wie Minotauros (Abb. 244<sup>58</sup>) oder Gorgo Medusa<sup>59</sup> bzw. Bestien wie der nemeische Löwe (Abb. 245<sup>60</sup>), die von den Helden unter Aufwendung extrem aggressiver Gewalt niedergedrückt werden können. Daß hier explizite Gewalt dargestellt werden konnte, während man bei den gleichzeitigen hoplitischen Kämpfen eher darauf verzichtete, ist aus der besonderen Konstellation dieser Kämpfe zu erklären: Den Monstern bzw. Bestien ist allein schon durch ihr Erscheinungsbild ein gesteigertes Potential der Gefährlichkeit und Bedrohlich-



Abb. 243  
Herakles tötet eine Ama-  
zone. Attische Bandschale,  
Aegina, Archäologisches  
Mus., um 540–520



keit immanent, so daß es bei der Sieger-Ikonographie notwendig war, mit gesteigerten ikonographischen Mitteln das überlegene und kraftvolle Auftreten der Helden eindrucksvoll in Szene zu setzen, sollten sie als Sieger über derartige Gegner überzeugen. Da jedoch innerhalb der Sieger-Ikonographie die Variationsmöglichkeiten letztlich gering waren, blieb nur, die Helden über das gewohnte Maß hinaus ihre Gegner mit aggressiv-kraftvoller Gewalt überwinden zu lassen. Es war somit vor allem die dominierende Bedrohlichkeit im Erscheinungsbild der Monster, die die explizite Gewalt provozierte.

Mit derartigen Monstern haben die Amazonen freilich wenig gemein. Im Gegenteil: Ihrer Ikonographie ist zunächst ihre besondere Gefährlichkeit nicht anzusehen. Erst durch entsprechendes Handeln, wie etwa ihrem kraftvollen Angriff gegen die griechischen Hopliten oder gar dem siegreichen Überwinden und Töten ihrer Gegner, vermochte ihr bedrohliches Wesen zum Ausdruck gebracht werden. Doch standen diese ikonographischen Optionen natürlich im Widerspruch zur Darstellung ihrer Überwindung, der letztlich das größere Interesse galt (und die bei Einzeldarstellungen zudem das dominierende Bildthema bildete). Vor diesem Hintergrund erscheint es mir überlegenswert, die Verwendung der expliziten Gewalt hier als einen experimentellen Versuch zu deuten, um im Bereich der Amazonomachie mit diesem üblichen Manko der Kampf-Ikonographie umzugehen: Man versuchte, in der Szene klarer Überwindung zugleich die Gefährlichkeit der Amazone zu formulieren,



Abb. 244  
Theseus tötet den Mino-  
tauros. Attische Bauch-  
amphora des Malers von  
London B174, Paris, Mus.  
du Louvre, um 550–540



Abb. 245  
Herakles tötet den  
nemeischen Löwen.  
Attische Bauchamphora  
der E-Gruppe, Würzburg,  
Martin von Wagner Mus.,  
um 550–540

indem man durch die Übernahme des Gewaltmotivs die Szene an die Überwindung bedrohlicher Monster anzugleichen suchte. Dadurch verlieh man der Amazone indirekt eine außergewöhnliche Bedrohlichkeit: Sie muß genauso aggressiv niedergedrungen werden wie die gefährlichen Monster. Bezeichnenderweise ist es auch nicht irgendeine Amazone am Rand des Kampfgeschehens, die so charakterisiert wird, sondern vielmehr die Gegnerin des Helden als die bedrohlichste und stärkste Feindin im Amazonenkampf. Ein solches ikonographisches Experimentieren mit den Darstellungsoptionen der zentralen Gegnerin scheint durchaus denkbar, gerade im Kontext der anderen Bewegungen, die sich damals in der Amazonomachie-Ikonographie vollzogen, mit ihrem stärkeren Ausreizen entweder der Gefährlichkeit der Amazonen oder ihrer kraftvollen Überwindung. Dabei mag schließlich auch das um 530 langsam aufkommende Interesse an einer Pathetisierung der Kampfszenen mit dazu beigetragen haben, daß man sich gerade in solchen Bildentwürfen versuchte – kam es doch um diese Zeit wie gesehen bei verschiedenen Bildthemen<sup>61</sup> zu ersten und teilweise in ihrer Explizitität weiterreichenden Experimenten, was die Darstellung extremer Gewalt anbelangt, die dann in den folgenden Jahrzehnten mehr und mehr zum Standard wurden<sup>62</sup>.

Freilich, in einer Zeit, in der innerhalb der hoplitischen Kampfdarstellungen explizite Gewalt normalerweise (noch) keine Verwendung findet, können es letztlich verschiedene Gründe sein, die zu einem solchen Durchbrechen der vorherrschenden Ikonographie führen – da es verschiedene Anlässe zur distinktiven Absetzung geben mochte. Ein letztes Beispiel sei hier noch angeführt, das auf die Vielschichtigkeit der Motivationen hinweist. Es fügt sich weniger gut in die bisher diskutierte Gruppe an aggressiv getöteten Gegnern ein, muß aber dennoch hier angesprochen werden, zumal es jüngst als zentrales Argument für die Interpretation der Amazonomachiebilder herangezogen wurde<sup>63</sup>. Gemeint ist die explizite Gewalt gegen ungleichwertige und fremde Gegner. Auf einer Bauchamphora in Philadelphia<sup>64</sup> (um 530, Abb. 246) zeigt Exekias die Leichenbergung des Achill durch Aias; an der Seite – und nur diese Szene soll uns hier interessieren – erscheint Menelaos, der einen Äthiopier aus dem Gefolge des Memnon abwehrt, der sich offensichtlich an dem Leichnam des Achill vergreifen wollte<sup>65</sup>. Interessanterweise wählt Exekias hier ebenfalls das Motiv expliziter Gewalt, indem er Menelaos seine Lanze durch den Oberkörper des Äthiopiers bohren läßt, die Spitze dringt auch hier wieder hervor, und heftig strömendes Blut markiert die Wunde. Bei einem solchen Gegner ist, anders als bei den Amazonen oder den Monstern, kaum von Gefährlichkeit und Bedrohlichkeit die Rede, die durch das Motiv der expliziten Gewalt in Szene gesetzt werden könnte. Im Gegenteil, der Äthiopier repräsentiert einen deutlich ungleichen Gegner,

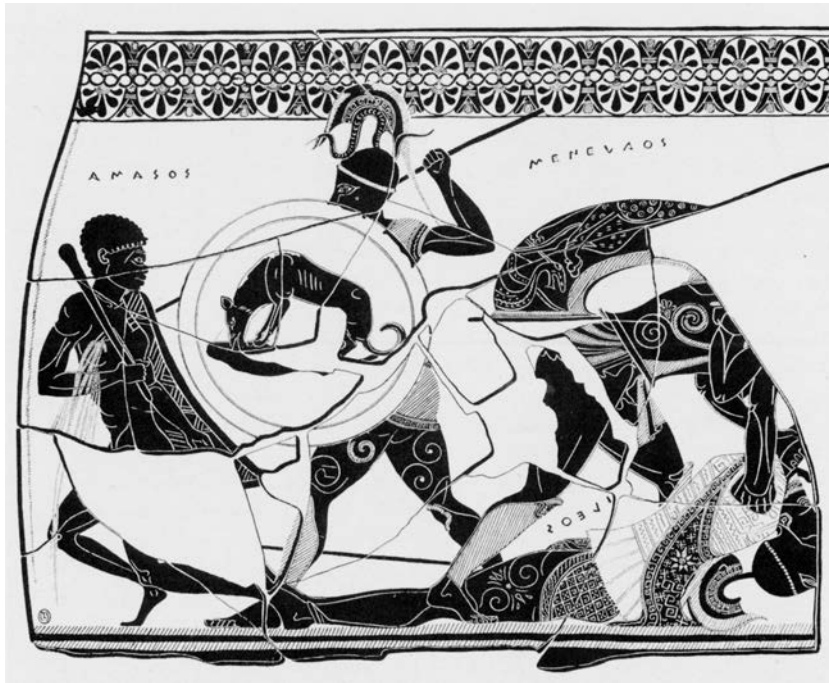


Abb. 246  
Menelaos tötet einen  
Äthiopier. Attische  
Bauchamphora des Exe-  
kias, Philadelphia, Uni-  
versity Mus., um 530

der für den Hopliten keinen ernst zu nehmenden Kontrahenten abgeben kann. Wie ist das Auftauchen der expliziten Gewalt hier dann aber zu verstehen?

Matthias Recke erklärt das Auftauchen des Gewaltmotivs damit, daß hier ein nicht ebenbürtiger und zugleich unehrenhaft handelnder da fliehender Gegner gezeigt wird: Bei einem solchen Gegenbild zum Hopliten sei die Darstellung expliziter Gewalt möglich, die bei den Hoplitentritten hingegen als unangemessen erschiene<sup>66</sup> (eine Argumentation, die er dann auch für die Deutung der Amazonomachiebilder aufgreift). Bei dem Bild der Exekias-Amphora muß man sich jedoch fragen, was das *eigentliche* Thema dieser Szene ist: Es ist nicht nur der Kampf gegen einen ungleichen und fliehenden Gegner, aus dem für die Definition des Hopliten zudem wenig an attraktiven Vorstellungen herauspringt. Gezeigt ist hier vielmehr eine sehr spezifische und ungewöhnliche Handlung: Nicht starke Hopliten kämpfen wie sonst um den Leichnam eines Gefallenen, sondern unhoplitische Gefolgsleute versuchen, dem Gefallenen die Rüstung zu rauben – und zwar, im Fall von Achill, einem Gefallenen, an dessen Tod sie bzw. der ihnen vorstehende Hoplit überhaupt keinen Anteil haben (da Memnon als Anführer der Äthiopier bekanntlich schon zuvor gefallen ist). Das heißt: Figuren erheben hier Anspruch auf den Ruhm der geraubten Rüstung, ohne daß ihnen dieser Ruhm zusteht. Entsprechend meint die gewaltvolle Abwehr des Äthiopiers durch Menela-

os ganz konkret einen Akt der Bestrafung einer sozial niederstehenden Figur für ein ihr nicht zustehendes Handeln. Auf dieser Ebene – der Handlung des Äthiopiens sowie der Reaktion des Helden – wird der fremde Gefolgsmann abwertend charakterisiert. Daß der Bestrafte zugleich ein Äthiopier ist, mag die Brisanz der Abwertung noch steigern – und es mag auch umgekehrt leichter sein, den Part des dafür Bestraften mit einem exotischen Fremden zu besetzen, bei dem Bereitschaft zur Abwertung näherliegt<sup>67</sup>. Aber es sind ausschließlich diese Ebenen, die Handlungssituation als solche, und die Rolle des als niederstehend begriffenen Fremden, auf denen sich eine abwertende Charakterisierung konstituiert. Das Motiv der expliziten Gewalt muß hingegen auf einer anderen Ebene verstanden werden: Es charakterisiert die Reaktion des Menelaos in dem konkreten Ausmaß der hier vorgenommenen Bestrafung, nämlich als Tötung und nicht als ein harmloseres Vertreiben. Ähnlich wie bei der Penthesileia-Amphora des Exekias wird hier also auch das Gewaltmotiv eingesetzt, um den Vorgang der Handlung explizit als Tötung und damit in einem für das Verständnis der Szene wesentlichen Punkt zu definieren. Eine abwertende Bedeutung hingegen, wie dies Recke vorschlägt – und hieraus eine entsprechende Interpretation auch für die Amazonomachiebilder gestützt sieht –, kommt dem Gewaltmotiv hingegen nicht zu. Und sie kann ihm schlichtweg auch nicht zukommen, bedenkt man den Kontext der sonstigen Verwendung des Bildmotivs damals – sowie auch die Gründe der Nicht-Verwendung des Bildmotivs bei den gleichzeitigen hoplitischen Kampfdarstellungen: Denn auch hier war es ja nicht eine problematisierende Sicht auf die explizite Gewalt, weshalb diese dort nicht dargestellt war, sondern vielmehr das Interesse an anderen Vorstellungen hoplitischer Qualitäten, für deren Formulierung nun einmal die explizite Gewalt konterkarierend war<sup>68</sup>.

Kommen wir nach diesem Exkurs zur sterbenden Penthesileia auf der Exekias-Amphora und ihrer Gefährtin auf der Schale in Aegina zurück. Das Motiv der expliziten Gewalt kann dort aus verschiedenen Gründen gewählt worden sein, sei es als Charakterisierung des tragischen Kampfes zwischen Achill und Penthesileia, oder sei es als Charakterisierung der überwundenen Amazone als gefährliche und große Gegnerin. Ausgangspunkt in beiden Fällen ist aber die Definition der Handlung auf seiten des siegreichen Angreifers: Sein Überwinden soll explizit als ‚Töten‘ markiert werden. Das Leiden und Sterben der Amazone scheint hingegen als primärer Anknüpfungspunkt für das Verständnis der Szene weniger wichtig zu sein. Dabei bleibt das Bildmotiv der expliziten Gewalt immer bedeutungsneutral: Ausschlaggebend ist die aktionale und personelle Konstellation der Szene, aus der die Handlung ihre Bedeutungsdimension gewinnt und in deren Zusammenhang dann auch das Bildmotiv der Gewalt seine inhaltliche Ausrichtung erfährt. Aber nie ist ihm dabei eine



eigene wertende Bedeutung inne – auch nicht, wie zuletzt wieder angenommen, eine abwertende Kraft, die dazu gedient hätte, die besiegten Amazonen als ungleiche und unehrenhafte Gegner zu diffamieren<sup>69</sup>.

### **Die Entdeckung eines eigenen Profils: Folie für den starken Helden**

Mit Ausnahme der beiden zuletzt angesprochenen Beispiele blieben also auch die Amazonomachiebilder der Jahrzehnte um 550–530 mehr oder weniger den ikonographischen Spielarten der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe verpflichtet – wie es schon für die Bilder des 2. Viertels des 6. Jh. bezeichnend war. Genau dies sollte sich jedoch in den letzten Jahrzehnten des 6. Jh. auffallend ändern: Seit 530/20 beginnen die Bilder, sich in einem eigenen Feld mit einer Amazonomachie-spezifischen Kampf-Ikonographie einzurichten: sehr einseitig, sehr eng, aber offensichtlich mit gewaltiger Durchschlagskraft.

Was geschah, zeigt stellvertretend eine Halsamphora der Medea-Gruppe in New York<sup>70</sup> (um 520–500, Abb. 247). In einer damals schnell stereotyp werdenden Ikonographie erscheint hier Herakles als machtvoller Amazonenbezwinger inmitten einer Gruppe von drei Amazonen, die verschiedene Reaktionen auf seinen Angriff zeigen: Die mittlere und zugleich unmittelbare Gegnerin des Helden sinkt bezwungen zu Boden, entweder zu Herakles hingewendet, häufiger auch vor ihm zurückweichend, die Amazone hinter ihr greift den Helden drohend an, während eine weitere Gefährtin im Rücken des Herakles sich abwendet und ihr Heil in der Flucht sucht. Eindrucksvoll wird hier einerseits der besondere Kampfesmut der Amazonen (verkörpert durch die eingreifende Gefährtin), vor allem aber ihr ohnmächtiges Unterliegen vor Augen geführt. An sich ist diese Bildkomposition nicht neu, schon ab 560/50 war sie hin und wieder greifbar (Abb. 241). Was jedoch nun neu ist, ist die Dominanz, mit der diese Konzeption die Amazonomachiebilder um 530–500/490 bestimmt: Allein etwa 65% aller damals entstandenen Bilder zeigen den Kampf des Herakles als einsamen Amazonen-Bezwinger<sup>71</sup>. Den Reiz dieser Bilder machte zweifelsohne die Schar der gegnerischen Amazonen aus, gegen die Herakles antritt bzw. in deren Kreis er kämpft. Die Amazonen werden dabei gewissermaßen zum weiblichen Pendant des Geryoneus, mit dem Vorteil freilich, daß man bei ihnen die verschiedenen Stufen des Kämpfens – bedrohliches Angreifen, Unterliegen, Fliehen – nochmals eindrucksvoller formulieren konnte, da sie isoliert und zudem in der Szene stärker verteilt vorgetragen werden können.

Wie sehr es gerade der Kampf des Helden gegen eine feindliche Überzahl war, in der man damals die besondere Qualität der Amazonomachie-

Abb. 247  
Herakles kämpft gegen  
Amazonen. Attische Hals-  
amphora der Medea-  
Gruppe, New York,  
Metropolitan Mus. of Art,  
um 520–500



bilder sah, zeigt eine Halsamphora in der Art des Lysippides-Malers in Philadelphia<sup>72</sup> (um 530/20). Der Maler kombiniert den Kampf des Herakles gegen zwei Amazonen mit dem zweier Hoplitengegen eine einzige unterliegende Amazone auf der gegenüberliegenden Gefäßseite. Die Botschaft ist nur allzu klar: Während zwei normale Hoplitengemeinsam eine gefährliche Amazone bezwingen können, vermag es Herakles gleich mit deren zweien aufzunehmen und zudem zu siegen. Ähnlich wird der Kontrast auch in den Bildern inszeniert, die einen Hoplitengegen eine Amazone kämpfen lassen, wie dies etwa eine Schale des Lysippides-Malers in London<sup>73</sup> (um 530–510, Abb. 248), ein Volutenkrater des Euthymides in Aidone<sup>74</sup> (um 510/500, Abb. 249) oder ein Volutenkrater des Euphronios in Arezzo<sup>75</sup> (um 510, Abb. 250) zeigen. Auch hier kämpft der Gefährte häufig nur gegen eine Amazone, während der Held gegen eine bedrohliche Überzahl der Kriegerinnen vorgehen muß. Um die herausragende Leistung des Herakles zu betonen, wird dabei oft die Anzahl der Amazonen noch erhöht: Auf dem Volutenkrater des Euphronios (Abb. 250) treten etwa vier Amazonen gegen Herakles an, auf dem Volutenkrater des Euthymides (Abb. 249) fünf, auf einer Schale des Oltos in Malibu<sup>76</sup> (um 520–500) gar sechs Kriegerinnen. Manche Vasenmaler, wie etwa Euphronios, lassen die Schar der Amazonen noch erdrückender anwachsen, indem sie auf der gegenüberliegenden Gefäßseite weitere Amazonen gegen Herakles stürmen lassen. Die Amazonomachie wird somit konsequent als ein Sieg inszeniert, der sich in der Überwindung einer gewaltigen, feindlichen Übermacht definiert. Aufsehenerregender kann man Stärke, Tapferkeit und Kampfesruhm eines Siegers kaum noch formulieren.



Abb. 248  
Herakles kämpft gegen  
Amazonen. Attische  
Augenschale des Lysippi-  
des-Malers, London,  
British Mus., um 530–510

Freilich beschränken sich die Vasenmaler nicht nur darauf, die Bedrohlichkeit der Amazonen durch ihre quantitative Vervielfachung zu steigern. Komplementär dazu wird die kraftvolle Überwindung der einen Amazone eindrucksvoll in Szene gesetzt – gemäß den Möglichkeiten der damals aufkommenden Pathetisierung der Gewalt-Ikonographie. Hier finden sich nahezu alle Möglichkeiten aufgegriffen, die damals an Motiven aggressiver Gewalt-Ausübung zur Verfügung standen. Auf einer Halsamphora in Philadelphia<sup>77</sup> (um 510–490, Abb. 251) packt etwa Herakles die Amazone am Helmbusch und drückt sie brutal zu Boden; auf einer Bauchamphora des Bucci-Malers in Rhodos<sup>78</sup> (um 520–500, Abb. 252) drückte er sie mit kraftvollem Griff im Nacken nieder. Zum Teil werden dabei sogar Motive aus dem Monsterkampf wieder aufgegriffen, um die ikonographisch schwer zu formulierende Gefährlichkeit der Amazone zu veranschaulichen: So hat Herakles auf einer Halsamphora aus

Abb. 249  
Amazonomachie des  
Herakles. Attischer  
Volutenkrater des Euthy-  
mides, Aidone, Mus.,  
um 510–500

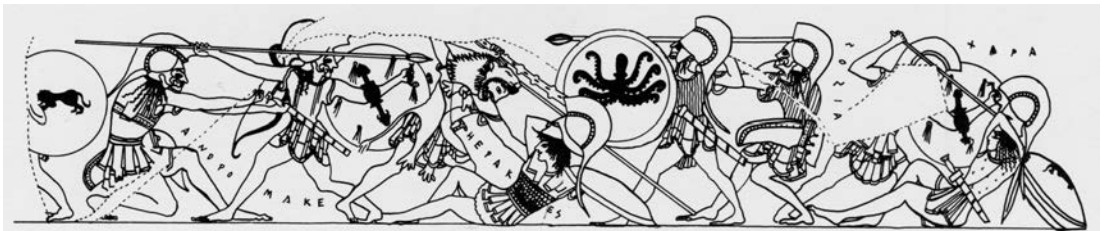




Abb. 250  
Amazonomachie des  
Herakles. Attischer Volutenkrater des Euphronios,  
Arezzo, Mus. Nazionale  
Archeologico, um 510

dem Umkreis des Antimenes-Malers im Kunsthandel<sup>79</sup> (um 530–510, Abb. 253) die Amazone an der Kehle gepackt – ein Griff, der innerhalb der hoplitischen Kämpfe ungewöhnlich ist, sich aber etwa im Kampf des Theseus gegen den Minotaurus wiederfindet (Abb. 254<sup>80</sup>); ebenso der Ikonographie des Monsterkampfes entlehnt umschlingt Herakles auf einer Halsamphora des Long-Nose-Malers in Würzburg<sup>81</sup> (um 520–500, Abb. 255) die Amazone mit seinem linken Arm im Nacken und drückt sie nieder – wie es sonst häufig Theseus mit Minotaurus oder Herakles mit dem nemeischen Löwen tun<sup>82</sup>, nie jedoch Hoplitengegen Hopliteng. Auch die Ohnmacht der Amazone wird jetzt mehr betont: Sie bricht entkräftet zu Boden<sup>83</sup>, oder sie liegt schon am Boden, wehrlos ihrem Bezwinger ausgeliefert und zum Teil schon sterbend, wie etwa auf einer Hydria aus dem Umkreis des Antimenes-Malers in London<sup>84</sup> (um 530–510, Abb. 256); auf einer Halsamphora in München<sup>85</sup> (um 530–510, Abb. 257) versucht sie sich sogar mit ihrer Linken erfolglos aus dem Zugriff des Herakles zu befreien.

So erwartungsgemäß all die neuen Spielarten der pathetisierten Gewalt-Ikonographie hier auftreten, ein sonst im ausgehenden 6. Jh. geläufiger Topos fehlt interessanterweise: die Szenen drastischer Gewalt, in Form expliziten Tötens oder Verwundens. Während bei anderen Bildthemen seit 530 blutende Wunden und zustoßende Waffen sukzessive auftreten, halten sich die schwarzfigurigen Vasenmaler zunächst bei den Amazonomachiebildern weitgehend bedeckt<sup>86</sup>. Und auch nur wenige rotfigurige Vasenmaler des späten 6. Jh., wie etwa Euphronios auf seinem Volutenkrater in Arezzo (Abb. 250), zeigen die niederstürzende Amazone in einer ausgeprägten Ikonographie des Sterbens, mit blutenden Wunden und brechendem Auge. Solche Bilder entsprechen zwar den Kon-





Abb. 251  
Herakles bezwingt eine Amazone. Attische Halsamphora, Philadelphia, University of Pennsylvania, um 510–490



Abb. 252  
Herakles bezwingt eine Amazone. Attische Bauchamphora des Bucci-Malers, Rhodos, Archäologisches Mus., um 520–500

ventionen gleichzeitiger Kampfdarstellungen, bleiben aber Ausnahmen im Horizont der damaligen Amazonomachiebilder. Erst ab der Wende zum 5. Jh. treten die Darstellungen des expliziten Tötens in verstärktem Maß auf, dann aber schnell und nachdrücklich. Bezeichnendes Beispiel ist etwa eine Schale des Kleophrades-Malers in Paris<sup>87</sup> (um 500–480, Abb. 258), die Herakles und Telamon im Amazonenkampf zeigt: Während Herakles seine Gegnerin brutal zu Boden gedrückt hält und damit kampfunfähig macht, stößt Telamon seiner Gegnerin das Schwert in den Unterleib – die Kombination der beiden unterliegenden Amazonen entwirft hier ein Bild äußerst aggressiver und machtvoller Überwindung der Kriegerinnen. Noch drastischer gestaltet Douris die Kampfszene auf



Abb. 253  
Herakles bezwingt eine  
Amazone. Attische Hals-  
amphora aus dem Um-  
kreis des Antimenes-  
Malers, London, Kunst-  
handel, um 530–510



Abb. 254  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Halsamphora der Gruppe  
von Würzburg 199,  
Bremen, Smlg. Zimmer-  
mann, um 520–500



seinem Kantharos in Brüssel<sup>88</sup> (um 500–490/80, Abb. 259): Er verteilt den Kampf des Herakles und den des Telamon auf die beiden Gefäßseiten und läßt beide aggressiv ihr Schwert in die Brust der zusammenbrechenden Amazone stoßen; zu Hilfe eilende Kriegerinnen umgeben beide Helden und unterstreichen die Brisanz der Situation, in die sich die Helden kampfesmutig gestürzt haben. Hier ist der Höhepunkt der Pathetisierung bei den Amazonomachiebildern erreicht.

Im Zentrum der neuen Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. steht nun also eine sehr enge Auffassung von der Amazonomachie. Formu-



Abb. 255  
Herakles bezwingt eine  
Amazonen. Attische Hals-  
amphora des Long-Nose-  
Malers, Würzburg,  
Martin von Wagner Mus.,  
um 520–500

liert wird die kraftvolle und eindeutige Überwindung der Amazonen, veranschaulicht im hoffnungslosen Unterliegen der eigentlichen Gegnerin des Herakles; ihre Gefährlichkeit, die bislang als komplementärer Aspekt ebenfalls betont worden war, wird jetzt vor allem über die Überzahl der Gegnerinnen vermittelt und dort zum Teil durch das Motiv des bedrohlichen Angriffs sekundärer Figuren verstärkt. Mit dieser Betonung der in Überzahl kämpfenden Gegner war eine neue Ikonographie in den Kampfdarstellungen des 6. Jh. gefunden – und zugleich auch eine sehr spezifische Ikonographie der Amazonomachie, die in den anderen gleichzeitigen Kampfdarstellungen keine Parallelen findet. Hier hatte das Bildthema des Amazonenkampfes nun zum ersten Mal ein außergewöhnliches ikonographisches Feld erschlossen, in dem es ein eigenes Profil zu entwickeln vermochte. Nicht von ungefähr sollte es auch diese Bildidee des gegen viele Amazonen kämpfenden Herakles sein, die gerade in dieser Zeit eine solch große Aufmerksamkeit fand, daß sie alle anderen älteren Versionen dieses Kampfes nun deutlich in den Schatten stellte: Mit ihr hatte man nun eine Ikonographie gefunden, die wie keine andere im Horizont der spätarchaischen Kampfdarstellungen die Vorstellungen von absoluter Überlegenheit, Stärke und Tapferkeit eindrücklich zu veranschaulichen verstand.

Diese Vorstellungen waren freilich nur dadurch überzeugend zu formulieren, daß man das Kampfgeschehen auf einen einzigen Sieger konzentrierte. Um möglichst wenige Amazonen an Mitstreiter abtreten zu

Abb. 256  
Herakles bezwingt eine  
Amazonen. Attische Hydria  
aus dem Umkreis des  
Antimenes-Malers,  
London, British Mus.,  
um 530–510

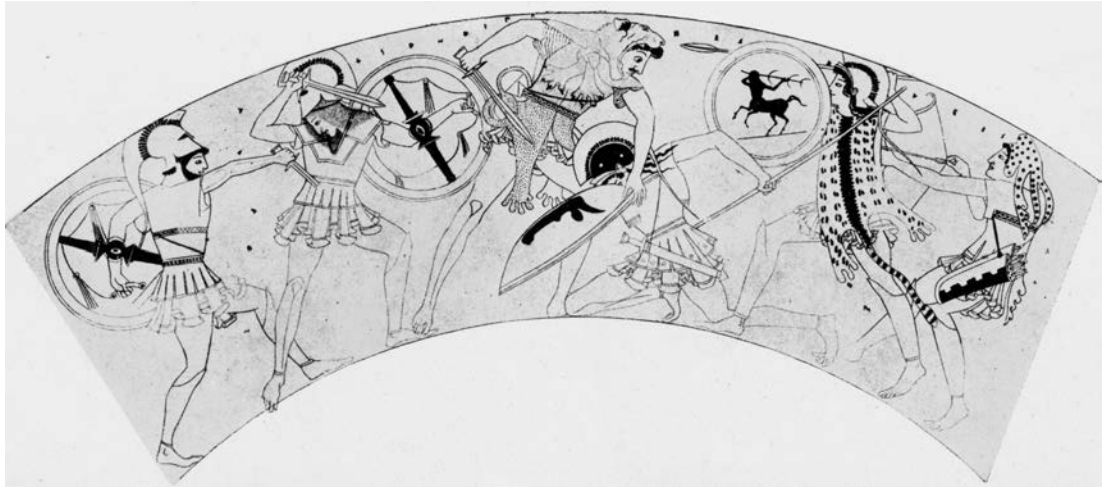


Abb. 257  
Herakles bezwingt eine  
Amazonen. Attische Hals-  
amphora in der Art des  
Antimenes-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 530–510



müssen, konnte Herakles nicht mehr wie früher als Anführer eines hoplitischen Heeres auftreten. Meist erschien er nun allein im Amazonenkampf (in 65% aller Bilder) – und wenn nicht, dann häufig nur in Begleitung eines einzigen Hopliten (in 6% aller Bilder<sup>89</sup>), der jedoch weniger aus narrativen Gründen erforderlich war, sondern vorrangig dazu diente, den Auftritt des Herakles eindrucksvoll in Szene zu setzen, indem er einen Vergleichspunkt zum exzeptionellen Handeln des Helden abgab





und dieses kontrastierend kommentierte. Auf nur sehr wenigen Bildern wird in der Tradition der älteren Bilder die Gruppe der Griechen über diese zwei Figuren hinaus erweitert<sup>90</sup>.

Die personelle Einengung aufseiten der Sieger ist aber nicht die einzige Verengung, die damals das ikonographische Spektrum der Amazonomachie erfährt. Auch aufseiten der Amazonen kommt es zu einem wesentlichen Verlust: Seit 530 finden die Figur der kraftvoll angreifenden Gegnerin im offenen Kampf<sup>91</sup> sowie die der siegreich überwindenden kaum noch Interesse. Als die primäre Gegnerin des Herakles begegnet die kraftvoll angreifende Amazone äußerst selten und zudem auf eher älteren Bildern dieser Zeitstufe – wie etwa auf einer Halsamphora des Euphronios in Paris<sup>92</sup> (um 510, Abb. 260), dort allerdings auf die gegenüberliegende Gefäßseite verbannt. Auch Darstellungen, die sie im offenen Kampf mit anderen Griechen zeigen, finden sich nun selten – wie etwa auf einer Hydria der Leagros-Gruppe in Frankfurt<sup>93</sup> (um 520–500, Abb. 261). Nicht viel besser steht es schließlich mit der Figur der siegreichen Amazone. Gerade einmal sechs Beispiele von insgesamt 239 gezählten Bildern lassen sie auftreten – so etwa die eben genannte Hydria der Leagros-Gruppe (Abb. 261)<sup>94</sup>. Dies sind mit 2,5% des damaligen Bilderbestandes auffallend wenige Bilder. Und das Desinteresse wächst zudem: In den ersten Jahrzehnten jenseits der Jahrhundertwende ist die siegreiche Amazone dann endgültig aus dem Repertoire der Bilder verschwunden. Bedenken wir das gestiegene Interesse, das die siegreiche Amazone gerade noch um 550–530 erfahren hatte, so zeigt sich hier eine eklatante Zäsur im Verständnis von der Amazonomachie. Die Amazone avanciert zur grundsätzlich unterliegenden Gegnerin, ohne jede Kraft zur offensiven Gegenwehr – und die Amazonomachie beschränkt

Abb. 258  
Amazonomachie des  
Herakles und Telamon.  
Attische Schale des Kleo-  
phrades-Malers, Paris,  
Cabinet des Médailles,  
um 500–480

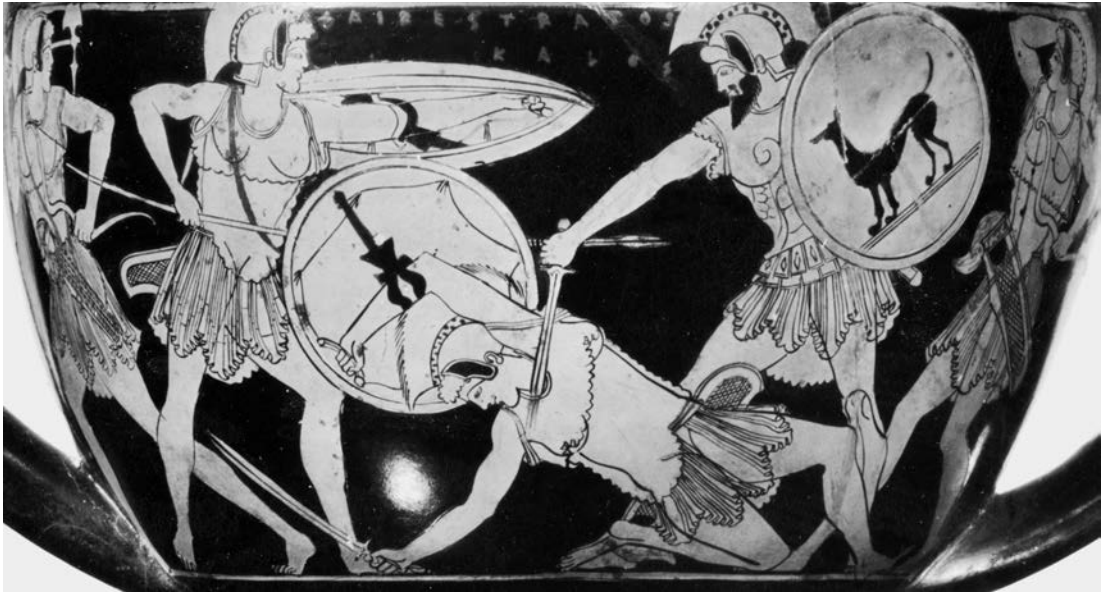


Abb. 259 A und B  
Amazonomachie des  
Herakles und Telamon.  
Attischer Kantharos  
des Douris, Brüssel,  
Mus. Royaux,  
um 500–490/80

sich folglich darauf, allein die Idee eines absolut errungenen Sieges und einer eindrucksvollen Überwindung der feindlichen Partei zu veranschaulichen. Die Idee von der Gefährlichkeit des Gegners wird zunehmend mehr im Wissen des Betrachters vorausgesetzt, anstatt weiterhin eindrucksvoll in der Ikonographie vermittelt zu werden; hier im Bild begnügt man sich vielmehr mit motivischen Relikten einer Ikonographie des Bedrohlichen. Diese Tendenz bildet ein Phänomen, das wir auch bei





anderen Bildthemen als charakteristische Entwicklung im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. immer wieder beobachten konnten: Der Sieger dominiert in seiner Überlegenheit und Stärke mehr und mehr über seinen unterliegenden Gegner. War diese Entwicklung bei den anderen Bildthemen allerdings eher als eine Tendenz zu fassen, die sich in den letzten drei Jahrzehnten des 6. Jh. nach und nach vollzog, so können wir sie sich bei den Bildern der Amazonomachie schon früher durchsetzen sehen: Ab 530 und von da an sehr nachhaltig erfaßt sie die Ikonographie der Amazonenkämpfe und verleitet hier zu einer schnellen Verengung des zuvor so breiten Potentials.

Für die Vorstellung von der eindrucksvollen Bezwingung der Amazonen war natürlich die Figur des Herakles prädestiniert. Kein anderer mythischer Held vermochte in seinem kraftvoll-dynamischen Angriff gegen die Amazonen mehr zu überzeugen als dieser Repräsentant wilder Stärke und aggressiver Kampfeswut. So hatten es damals die anderen Helden schwer, mit ihren Amazonenkämpfen Fuß zu fassen. Doch die Faszination an dem beeindruckenden Auftritt des Amazonen-Bezwingers Herakles war offensichtlich groß, daß die Vasenmaler versuchten, auch anderen Protagonisten einen vergleichbaren Auftritt zu verschaffen.

Zum einen scheint Theseus nun erstmals zum Amazonen-Kämpfer stilisiert zu werden – im Rahmen der generellen Ausweitung seines Tatenrepertoires im späten 6. Jh., unter deutlicher Orientierung am Vor-

Abb. 260 A und B  
Kampf zwischen Herakles  
und einer Amazone.  
Attische Halsamphora  
des Euphronios, Paris,  
Mus. du Louvre, um 510



Abb. 261  
Kampf zwischen Griechen  
und Amazonen. Attische  
Hydria der Leagros-Grup-  
pe, Frankfurt, Liebieg-  
haus, um 520–500

bild des Herakles. Allerdings wird er zunächst nur in einer ungewöhnlichen Szene greifbar. Diese setzt zwar einen tapferen Kriegszug gegen die Amazonen voraus, thematisiert ihn aber nicht, sondern vielmehr den anschließenden Raub der Amazonenkönigin Antiope durch Theseus. Seit etwa 520 bis zum frühen 5. Jh. zeigt eine Reihe von Vasenbildern (Abb. 262<sup>95</sup>) diese Szene. Dabei werden Hoplitenideal und erotische Vorstellungswelt eng miteinander verflochten – ein Aspekt, der weder bei Herakles überzeugend zu veranschaulichen, noch bei Achill glücklich zu thematisieren war. Hier erschloß Theseus ein neues und offensichtlich reizvolles Potential innerhalb der Amazonenthematik. Hingegen als unmittelbarer Sieger im Amazonenkampf läßt sich der attische Held in der attischen Vasenmalerei des späten 6. und frühen 5. Jh. nicht sicher greifen<sup>96</sup>. Zwar zeigen etwa 20% der Amazonomachiebilder einen hoplitischen Kampf ohne Herakles – aber die Hopliten bleiben narrativ unspezifiziert, so daß auch der antike Betrachter lediglich die Darstellung eines allgemein verstandenen Kampfes zwischen Griechen und Amazonen erkennen konnte, nicht aber eine spezifische Erzählung. Hätten die Vasenmaler hier etwa auf den Kampf des Theseus verweisen und ihn unmißverständlich von dem des Achill absetzen wollen, wäre es ihnen ein Leichtes gewesen, das Manko der unspezifisch bleibenden Ikonographie durch entsprechende Namensbeischriften auszugleichen. Im Fall von Theseus taten sie das damals aber nicht<sup>97</sup>. Offensichtlich bestand daran wenig Interesse.

Ein wenig anders gestaltet sich die Situation bei dem zweiten Amazonen-Bezwinger, Achill. Zumindest zwei Vasenbilder (von bezeichnenderweise insgesamt 57 Darstellungen nicht-herakleischer Amazonenkämpfe) überliefern die Namen von Achill und Penthesileia – und be-



Abb. 262  
Theseus raubt Antiope.  
Attische Halsamphora  
der Leagros-Gruppe,  
München, Antikensmlg.,  
um 520–500

stätigen somit ein zumindest existentes Interesse an dieser Erzählversion des troianischen Amazonenkampfes. Ikonographisch bleiben beide Vasenbilder allerdings recht unspezifisch: Eine Halsamphora der Three-Line-Gruppe in München<sup>98</sup> (um 520–500, Abb. 263) zeigt einen Hopliten und eine Amazone im Reiterkampf – wären nicht die Namensbeischriften, würde man hierin kaum den narrativ außergewöhnlichen Kampf zwischen Achill und Penthesileia vermuten. Als entschiedenen Kampf hingegen gibt ein Stamnos des Syleus-Malers im New Yorker Kunsthandel<sup>99</sup> (um 480, Abb. 264) die Auseinandersetzung zwischen Achill und Penthesileia wieder: Die Amazonenkönigin wird entsprechend der damals üblichen Opfer-Ikonographie als entkräftet sterbende Kriegerin charakterisiert, gegen die der Hoplit Achill mit seiner Lanze bedrohlich zielt, während eine weitere Amazone ihrer unterliegenden Gefährtin zu Hilfe eilt und wiederum Achill angreift – hier wird der Amazonenkampf des Peliden eng an der Ikonographie des Herakles orientiert; das spezifische tragische Potential, das die Erzählung bereitstellt, wird dagegen zumindest im Horizont der Ikonographie nicht akzentuiert und muß dann vom Betrachter hinzu assoziiert werden.

Diese Beispiele scheinen nun unsere Aussage von zuvor, daß die Vasenmaler auch für andere Amazonen-Kämpfer jenseits von Herakles das neu entdeckte Potential der Amazonomachiebilder zu erschließen versuchten, Lüge zu strafen: Zwar wird Theseus als Amazonen-Räuber beliebt und Achill als Amazonen-Bezwinger weiterhin gezeigt, aber in beiden Fällen scheint für sie die neue Vorstellung vom eindrucksvollen Amazonenkampf nicht erkennbar genutzt. Dieser Eindruck tritt jedoch nur

Abb. 263  
Kampf zwischen Achill  
und Penthesileia. Atti-  
sche Halsamphora der  
Three-Line-Gruppe,  
München, Antikensmlg.,  
um 520–500



Abb. 264  
Achill bezwingt Penthesi-  
leia. Attischer Stamnos  
des Syleus-Malers,  
New York, Kunsthandel,  
um 480



auf, solange wir nach sicher identifizierbaren Amazonenkämpfen dieser beiden Helden suchen. Jenseits davon, bei den Darstellungen narrativ nicht bestimmbarer Hopliten ändert sich das Bild. Hier zeigt sich, daß die Vasenmaler durchaus auch im Horizont der nicht-herakleischen Amazonenkämpfe mit neuen Darstellungsoptionen experimentierten – und dabei vor allem eine Version erschlossen, die schnell größere Beliebtheit fand. Wieweit diese Version die Amazonomachie des Achill oder die des Theseus oder aber eine nicht-narrativ verstandene Amazonomachie *eines* griechischen Hopliten gegen *eine* Amazone meint, läßt sich



nicht entscheiden; die außergewöhnliche Ikonographie könnte vielleicht am ehesten auf Achill und Penthesileia weisen (s.u.), doch wäre ein sogenannter anonymer Amazonenkampf genauso gut denkbar. Wichtiger jedoch als die mögliche Identifizierung des siegreichen Griechen ist für unsere Fragestellung die Konzeption dieser neuen ikonographischen Fassung. Zum ersten Mal überliefert finden wir sie auf einer Kalpis des Berliner Malers in New York<sup>100</sup> (um 500/490, Abb. 265): Ein Hoplit greift eine zu Boden gestürzte Amazone an und stößt ihr die Lanze in ihren Körper. Dies ist an sich wenig außergewöhnlich, entspricht die Darstellung doch der geläufigen Ikonographie des siegreichen Hopliten. Ungewöhnlicher ist dagegen die Darstellung der unterliegenden Amazone: Sie präsentiert sich ihrem Gegner wehr- und schutzlos, blutende Wunden an Brust und Oberschenkel sowie ihr brechendes Auge verweisen wie gewohnt auf ihr Sterben, aber – und das ist neu – sie streckt ihre Rechte im Gestus des Bittflehens zu dem Krieger. Allein dieses Motiv gibt der Szene eine andere Ausrichtung und unterscheidet die Amazone von der großen Schar ihrer gleichzeitig unterliegenden und sterbenden Gefährtinnen: Diese tun wie gesehen alles mögliche, kämpfen bis zum bitteren Ende, nur agieren sie in keinem Fall bittflehend gegenüber ihrem Gegner. Und das gilt generell für die Darstellungen der Amazonen im 6. Jh. Keine der bisher betrachteten Amazonen streckte ihre Rechte bittflehend zu ihrem Bezwiner; wenn überhaupt jemand innerhalb der Amazonomachie diesen Gestus wählte, waren es griechische Hopliten (Abb. 229). Um so bemerkenswerter ist es daher, daß es nun – und zwar in einer Einzeldarstellung als zentrale Szene – die unterliegende Amazone ist, die als bittflehend charakterisiert wird.

Wie sehr diese Auffassung ein aktuelles Interesse getroffen haben muß, zeigt sich darin, daß das Motiv der bittflehenden Amazone schnell aufgegriffen wird. Wir finden es im Innenbild einer Schale des Douris in Paris<sup>101</sup> (um 490/80), auf einer Kalpis in der Art des Berliner Malers in Tübingen<sup>102</sup> (um 490), auf einer verschollenen Hydria aus dem ehemals römischen Kunsthandel<sup>103</sup> (um 490/80) sowie auf einem Kelchkrater des Pan-Malers in Cambridge<sup>104</sup> (um 480/70, Abb. 266), auf dem zusätzlich Nike mit einem Siegerkranz auf den Hopliten zufliegt. Bezeichnenderweise ist es dabei immer der Amazonenkampf eines Hopliten, in dessen Kontext die bittflehende Amazone gezeigt wird. In der Amazonomachie des Herakles findet die Darstellung hingegen so gut wie keinen Eingang<sup>105</sup>. Somit ist das Aufkommen der bittflehenden Amazone im Kontext des nicht-herakleischen Amazonenkampfes zu interpretieren. Zwei Erklärungen sind denkbar: Unter der Voraussetzung, daß die Szene Achill und Penthesileia meinen sollte, wäre das Motiv des Bittflehens aus der komplexeren Bedeutung dieser Kampfszene zu deuten – geht es hier doch nicht allein um die Veranschaulichung eines hoplitisch korrekten Ver-



Abb. 265  
Griechen bezwingt Ama-  
zone. Attische Kalpis des  
Berliner Malers,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art, um 500–490



haltens, über das die Qualität der Kriegerin definiert werden soll, sondern es soll zugleich die tragische Beziehung der beiden Kontrahenten thematisiert werden. Um diese emotionale Beziehung zu markieren, konnte sich nur ein Verhalten anbieten, das den Moment des Tötens als tragische Handlung explizit betonte – daß das Bittflehen dabei ein Verhalten war, das unter hoplitischen Gesichtspunkten weniger attraktiv war, konnte in diesem Zusammenhang sekundär werden. Daneben ergibt sich aber auch eine andere Erklärungsmöglichkeit, und zwar unabhängig von jeder Benennung des Hopliten: Das Motiv des Bittflehens mochte ebenfalls dazu dienen, die extreme Ohnmacht der unterliegenden Amazone zu veranschaulichen und damit die Überlegenheit des siegreichen Hopliten gerade in ihrer Außergewöhnlichkeit zu definieren. Dies funktionierte freilich nur unter der Voraussetzung, daß man die Amazonen als grundsätzlich starke und gefährliche Gegnerinnen verstand; hier mochte dann eine konträre Ikonographie extremer Schwäche als überraschendes Moment bewirken, was über die Ikonographie des Siegers nicht zu vermitteln war: nämlich gerade die *exzeptionelle* Stärke und Kraft des Siegers zu veranschaulichen. So gesehen bildet die ikonographische Fassung letztlich nur eine Alternative zu dem Bildmotiv der in Überzahl auftretenden Amazonen aus den Herakles-Bildern: Beide Versionen suchen durch eine außergewöhnliche Kampf-Ikonographie auf die Exzeptionalität des Kampfgeschehens und damit die besondere Bedeutung des Amazonen-Bezwingers aufmerksam zu machen.

Welches Verständnis zum Aufkommen der neuen Amazonen-Ikonographie konkret führte, bleibt schwer zu entscheiden. Daß wir die bittflehende Amazone kaum als Gegnerin des Herakles antreffen, mag eher für eine narrative Erklärung sprechen, die für die Charakterisierung des



Abb. 266  
Griechen bezwingt Ama-  
zone. Attischer Kelch-  
krater des Pan-Malers,  
Cambridge, Fitzwilliam  
Mus., um 480–470

Herakles als Amazonen-Bezwinger nicht nutzbar war – so gesehen würde das Motiv der bittflehenden Amazone am ehesten aus der tragischen Dimension des Kampfes zwischen Achill und Penthesileia zu deuten sein. Doch läßt hierbei wiederum zögern, daß wir in den folgenden Jahrzehnten ab 470 die bittflehende Amazone in mehrszelligen Amazonomachien finden (Abb. 269–270), die in der Forschung plausibel als die attische Amazonomachie des Theseus interpretiert werden, in Rezeption der damals entstandenen Gemälde im Theseion und in der Stoa Poikile<sup>106</sup>. In diesem Kontext fände die tragische Komponente freilich keine Anwendung, und die Ikonographie der bittflehenden Amazone könnte hier nur als besonderer Topos eines außergewöhnlichen Sieges verstanden werden. Auf eine solche Akzentuierung der Siegerthematik weist schließlich auch die Darstellung der Nike auf dem Kelchkrater in Cambridge (Abb. 266), die wiederum bei einer vorrangigen Thematisierung des tragischen Kampfes zwischen Achill und Penthesileia verwundern würde. Insgesamt ist es auf der Grundlage dieses ikonographischen Befundes also unmöglich, die ursprüngliche Intention zu rekonstruieren, die zum Aufkommen des Motivs führte. Die leichtere Lesart wäre zwar die Erklärung aus einer neu akzentuierten Sieges-Ikonographie – doch wäre es falsch, gerade in einer Zeit wie der Wende vom 6. zum 5. Jh. hinter den ikonographischen Experimenten allzu einfache Lösungen zu vermuten. Es erscheint mir daher auch denkbar, daß gerade die Mehrdeutigkeit, die dem Motiv der bittflehenden Amazone je nach thematischem

Kontext innewohnt, auch den Befund der Bilder prägt: etwa in dem Sinn, daß das Motiv zunächst für die narrativ spezifische Situation des Kampfes zwischen Achill und Penthesileia aufgegriffen wurde, dann aber schnell wegen seines größeren Potentials auch Eingang in andere thematische Felder fand und sich dort gegebenenfalls verselbständigte, als narrativ unspezifische Darstellung innerhalb einer eindrucksvollen Sieges-Ikonographie. Wie aber auch immer die Darstellung der bittflehenden Amazone damals nun begriffen und eingesetzt wurde: Bezeichnend – und plausibel erklärbar – ist in jedem Fall das Aufkommen eines solchen Motivs gerade in dieser Zeit, als die Ikonographie der Amazonomachie generell auf eine neue Darstellung der Amazonen in ihrem schwachen Unterliegen ausgerichtet wurde. Erst in einem solchen Kontext konnte es dahin kommen, daß man die Amazone in einer Weise darstellte, wie man sie zu charakterisieren bislang vermieden hatte.

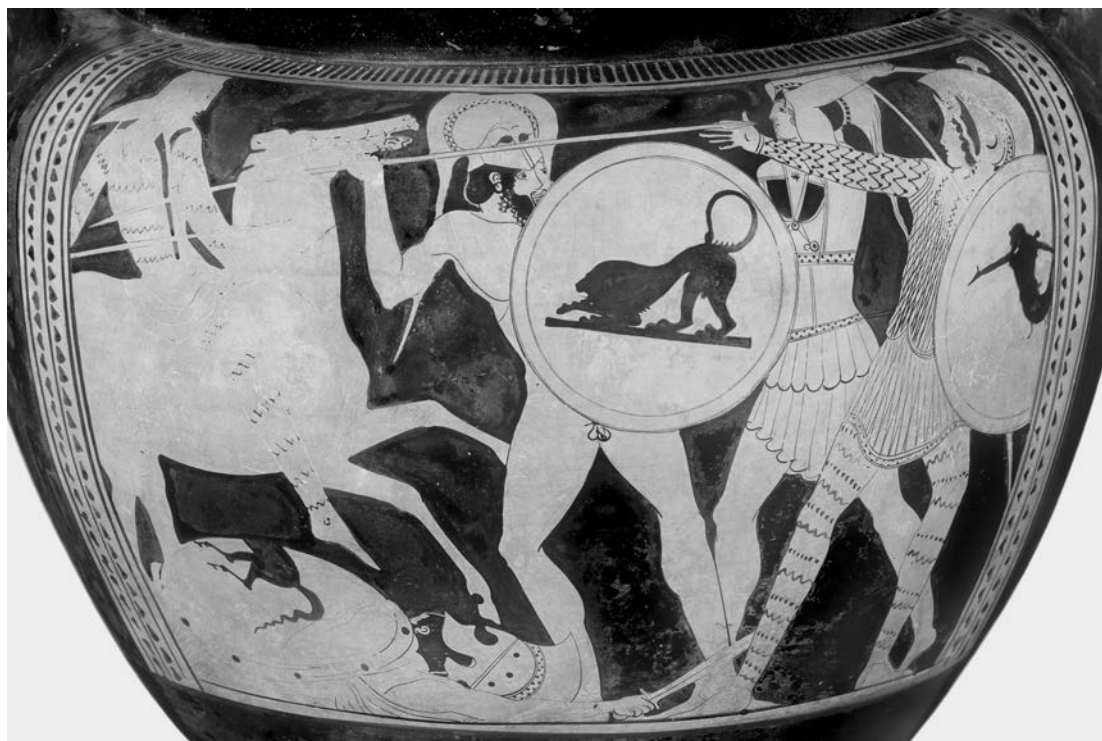
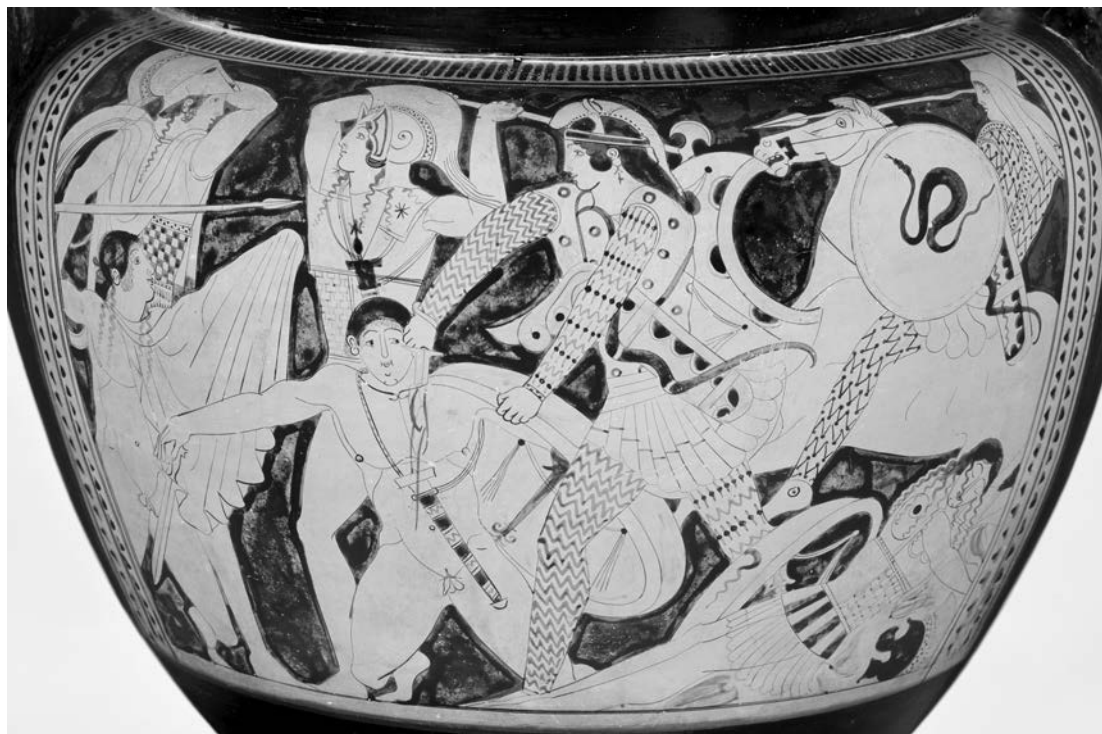
Hierin zeigt sich nochmals deutlich die grundsätzliche Tendenz innerhalb der damaligen Amazonomachiebilder. Man hatte im späten 6. und frühen 5. Jh. die Amazonen schnell und dann nahezu ausschließlich in ihrem neuen Potential entdeckt: als Folie für die Inszenierung überlegener Stärke der Griechen. Entsprechend schwächte man die Kriegerinnen explizit ab und führte sie nunmehr betont in ihrem ohnmächtigen Unterliegen und Sterben vor. Wie stark man an dieser Auffassung interessiert war, zeigt sich vor allem darin, daß man diese neue Ikonographie nun auffallend einseitig bevorzugte – ohne ein kompensierendes Gegengewicht zu suchen, in Form von kontrastiven Entwürfen, mit deren Hilfe man die Gefährlichkeit der Amazonen hätte betonen können und die als Hintergrund für die Überzeugungskraft der neuen Auffassung letztlich unverzichtbar waren, jedenfalls auf Dauer. Hierin liegt vielleicht die markanteste Zäsur gegenüber den vorausgehenden Amazonomachiebildern: daß man nun darauf verzichtete, sich immer wieder auch kontrastiver Bildmotive zur Aufrechterhaltung des Diskurses zu bedienen. Es ist eine erstaunliche diskursive Einengung, die sich damals vollzog – wie wir sie für diese Zeitstufe auch schon bei anderen Bildthemen beobachten konnten. Jedoch, wie wir auch bei den anderen Bildthemen gesehen haben, hatte diese Tendenz zur diskursiven Einseitigkeit nicht auf Dauer Bestand. Und so sollte es schließlich auch bei den Bildern der Amazonomachie dahin kommen, daß nach 480/70 eine neue Bewegung einsetzte, die das gerade entwickelte eigene Profil der Amazonomachiedarstellung wieder aufhob – aber dafür ein alternatives Profil erschloß, dem letztlich eine noch größere Überzeugungskraft zukommen sollte.

## Die Verlagerung des Profils: Die Amazonen erheben sich

Der Wandel, der sich um 480/70 innerhalb der Ikonographie der Amazonomachie vollzog, zählt mit zu den massivsten Veränderungen, die sich im Horizont der damaligen Kampfdarstellungen ereigneten. Bedenkt man die besonders einseitige Ausrichtung der Amazonomachiebilder noch kurz zuvor im späten 6. und frühen 5. Jh., so mußten die neuen Bilder geradezu schockierend wirken.

Stellen wir uns einen athenischen Betrachter dieser Zeit vor: Er war gewohnt, auf den Vasenbildern immer und immer wieder das drastische Unterliegen schwacher Amazonen zu sehen. Doch nun sah er sich plötzlich mit sehr anderen Bildern konfrontiert – Bildern, wie sie etwa ein Kolonnettenkrater des Pan-Malers in Basel<sup>107</sup> (um 470, Abb. 267 A–B) bietet, mit einem verwirrenden Kampfgetümmel zwischen Griechen und Amazonen, vor allem aber mit einer keineswegs klar entschiedenen Schlacht. Zwar entdeckte unser Betrachter auch unterliegende und tote Amazonen, wie er sie von den früheren Bildern kannte – aber er sah daneben auch dominierende Amazonen und, noch schlimmer, sogar unterliegende und tote Griechen. Ungewöhnlich war vor allem die Darstellung auf der einen Gefäßseite (Abb. 267A): Vier Amazonen kämpfen gegen drei griechische Hopliten, aber anders als noch bei den Bildern der herakleischen Amazonomachie gewinnt ihre Überzahl hier deutlich an Kraft. Zwar liegt eine Amazone gefallen am rechten unteren Bildrand, doch wird ihr Unterliegen durch das starke Auftreten ihrer Gefährtinnen ausgeglichen. Die erschreckendste Szene befand sich in der Mitte des Bildes: Hier griff eine Amazone überlegen einen zu Boden gestürzten Griechen an und stieß ihm von oben das Schwert in den Körper; der Hoplit kniet am Boden und senkt den rechten Arm, das Schwert entgleitet ihm aus der Hand, ohnmächtig ist er der Amazone ausgeliefert. Dies war eine unerhörte Szene: Im Zentrum des Bildes, wo bislang Herakles, Achill oder ein wie auch immer zu definierender griechischer Hoplit seine Gegnerin kraftvoll besiegt und getötet hatte, da mordete plötzlich eine Amazone einen griechischen Hopliten. Die Amazone gewann hier nicht nur ihre alte Gefährlichkeit als starke Kriegerin wieder zurück, sie überstieg sogar die ihr bislang zugestandenen Möglichkeiten eines siegreichen Auftretens, da dieses ihr innerhalb der archaischen Bilder immer nur als Randerscheinung erlaubt gewesen war. Was mochte unser Betrachter beim Anblick dieser Szene mit dem sterbenden Griechen denken? Lenkte er seinen Blick weiter, so wurde die Darstellung nicht deutlich besser: Am rechten Bildrand galoppierte eine berittene Amazone mit angelegter Lanze ins Bild; und am linken griff eine andere Amazone kraftvoll mit zum Schlag ausholender Axt zwei weitere Griechen an, die beide mit Schwert und Lanze zum Gegenschlag ausholten







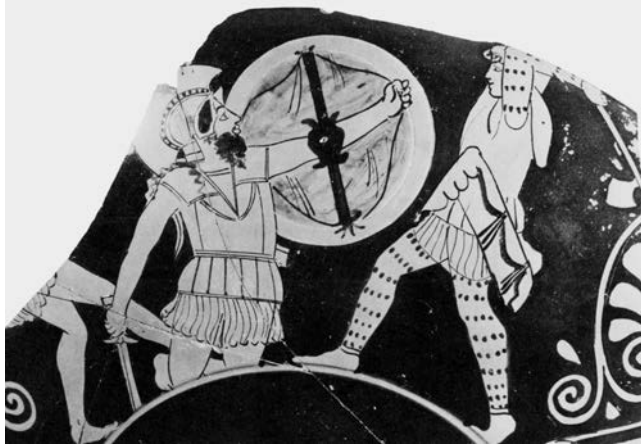
– wie dieser Kampf ausgehen würde, blieb im Bild offen: Die dicht an die Amazone herangestoßene Lanzenspitze mochte den Betrachter mehr für die Griechen hoffen lassen – aber auch hier war der kraftvolle Auftritt der Amazone überraschend und erschreckend. Die Darstellung auf der gegenüberliegenden Gefäßseite wurde ebenfalls nicht erfreulicher (Abb. 267 B). Hier sah der Betrachter einen griechischen Hopliten drei Amazonen ausgesetzt, in wenig kraftvollem Stand, mehr defensiv seinen Schild dicht vor den Körper haltend und mit der Lanze gegen eine der Amazonen zielend. Diese eine Amazone am rechten Bildrand wich zurück und hob erschrocken ihre Rechte; doch ihre beiden Gefährtinnen griffen den Griechen unvermindert bedrohlich an: Die eine stürmte mit erhobener Axt gegen ihn, die andere ritt mit angelegter Lanze in seinem Rücken herbei. Und die Gefährlichkeit dieser Kriegerinnen wurde nicht zuletzt auch durch das Motiv des gefallenem Griechen am linken unteren Bildrand eindrücklich markiert. Auch dies war also keine Szene eines überragenden griechischen Sieges, wie ihn die Darstellungen noch wenige Jahre zuvor so einhellig veranschaulicht hatten.

Der Kolonnettenkrater des Pan-Malers ist ein zweifelsohne außergewöhnliches Beispiel. Daß seine Darstellungen aber symptomatisch für ein neu erwachsendes Interesse an der starken Amazone sind, zeigen andere Bilder, auf denen sich die Amazonen ebenfalls nun erheben. So holt etwa eine Amazone auf einer Schale des Amphitrite-Malers in Bryn Mawr<sup>108</sup> (um 470/60, Abb. 268) mit der Axt zum tödlichen Schlag gegen einen wehrlos zu Boden gestürzten Hopliten aus; und auf einer Schale desselben Malers in Wien<sup>109</sup> stößt eine Amazone einem zusammengebrochenen Hopliten sogar ihr Schwert in die Brust<sup>110</sup>.

Dieses plötzliche Auferstehen der Amazonen ist letztlich die logische Konsequenz einer größeren Bewegung, die in den 70er und 60er Jahren im Zug der sich wandelnden Kampf-Ikonographie aufkam und der wir schon bei den anderen Bildthemen begegneten: Auch den Giganten war es, wie gesehen, in dieser Zeit vergönnt, wieder kraftvoll in den Szenen des offenen Kampfes aufzutreten oder zumindest wieder wehrhaft auf den Angriff der überlegenen Götter zu reagieren; und auch die Perser hatten in dieser Zeit an Kraft gewonnen und traten den Griechen bedrohlich gegenüber. Die Szenen völliger Ohnmacht gingen hingegen zurück und Szenen offener oder nur andeutungsweise entschiedener Kämpfe traten in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang erhoben sich nun auch die Amazonen. Allerdings konnte bei ihnen das neue Interesse am starken Feind noch weiter ausgereizt werden: Denn während es den Giganten nicht gestattet war, überlegen ihre Gegner zu besiegen, konnte es den Amazonen durchaus zugestanden werden, solange ihre Gegner narrativ unbestimmte Griechen blieben. Hier erschloß sich für die Amazonomachiebilder ein neues Potential, das ihre weite-

gegenüberliegende Seite:  
Abb. 267 A und B  
Kampf zwischen Griechen  
und Amazonen. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Pan-Malers, Basel,  
Antikensmlg. und Smlg.  
Ludwig, um 470

Abb. 268  
 Amazone bezwingt Grie-  
 chen. Attische Schale des  
 Amphitrite-Malers,  
 Bryn Mawr, College,  
 um 470–460



re Geschichte in der klassischen Bilderwelt Athens nachhaltig prägen sollte.

Freilich war es nicht allen Amazonen vergönnt, ihre Gegner nun zu überwinden. Daneben finden wir alle bekannten Spielarten der damaligen Kampf-Ikonographie: unterliegende Amazonen, wehrhaft sich verteidigende Amazonen sowie schließlich im offenen Kampf kämpfende Amazonen. Nach der massiven Einengung, die dem ikonographischen Repertoire der Amazonomachie noch im späten 6. und frühen 5. Jh. widerfahren war, erfuhr es nun eine deutliche Ausweitung. Und diese reichte letztlich weiter, als sie die frühen Bilder des 2. Viertels des 6. Jh. erschlossen hatten. Denn die Rolle der Amazone als starke Gegnerin wurde jetzt noch forciert ausgespielt und der Auftritt der Griechen entsprechend konsequent weiter abgeschwächt, als dies den archaischen Vasenmalern vorstellbar gewesen war. Daß es nun soweit kommen konnte, ist bezeichnend für das neue Interesse an den Kampfdarstellungen: Die Ausweitung der Amazonomachie auf alle denkbaren Optionen einer vielfältigen Kampf-Ikonographie zwischen Töten und Sterben eröffnete ein ganz neues Potential, im Rahmen der Amazonomachie spannungsvoll und emotional bewegend vom Kampfgeschehen zu berichten.

Beste Beispiele für den neuen Umgang mit dem Amazonenkampf sind die vielszenigen Schlachtdarstellungen, wie sie in den späten 70er und 60er Jahren auftauchen und schnell eines der beliebtesten Bildthemen der damaligen Kampfdarstellungen bilden sollten<sup>111</sup>. Daß diese Vasenbilder Bezug auf die neuen Amazonomachie-Gemälde im Theseion sowie in der Stoa Poikile nehmen, ist offensichtlich<sup>112</sup>. Manche neu aufkommenden szenischen Sequenzen wird man auf die Vorlage dieser Gemälde zweifelsfrei zurückführen<sup>113</sup>, jedoch ist eine auch nur ungefähre Rekonstruktion dieser großen Tafelgemälde auf der Grundlage der heterogenen Reflexe in

der Vasenmalerei nicht möglich. Daher kann die Frage nach dem neuen Interesse an der Amazonomachie nur anhand der Vasenbilder diskutiert werden, wobei diese aber aufgrund ihrer Heterogenität als eigenständige Zeugnisse zu verstehen sind – und als solche auch hier behandelt werden, ohne Rekurs auf eine mögliche Konzeption der großen Gemälde.

Die Variation verschiedenster Konstellationen im Kampfgeschehen ist das wesentlichste Charakteristikum der vielszenigen Amazonomachiedarstellungen. Im einzelnen kann das Kräfteverhältnis zwischen Griechen und Amazonen unterschiedlich ausgelotet werden. Als grundsätzliches Phänomen auffallend ist aber das partiell starke und kampfesmutige Auftreten, das man den Amazonen zugesteht und zu dessen Inszenierung man den Auftritt der zugehörigen Griechen erstaunlich weit abzuschwächen bereit ist. Bezeichnend ist hierfür etwa ein Volutenkrater des Niobiden-Malers in Agrigent<sup>114</sup> (um 460, Abb. 269). Vier Kampfszenen überziehen beide Seiten des Gefäßes. Im zentralen Bildfeld bezwingt jeweils ein Grieche eine Amazone: Auf der einen Seite erscheint die geläufige Szene eines klar entschiedenen Kampfes, mit der zurückweichenden und zu Boden gestürzten Amazone, der der angreifende Hoplit seine Lanze in den Rücken stößt. Um ihre Ohnmacht zu unterstreichen bedient sich der Vasenmaler gleich zweier Motive: Er läßt sowohl das Schwert aus der Hand der Amazone fallen, als auch ihre Rechte bittflehend zu ihrem Bezwiner führen. Der Auftritt des Hopliten erfolgt hier nach allen Regeln einer beeindruckenden Sieger-Ikonographie, mit einem kraftvoll und dynamisch vollzogenen Angriff – und auch die angreifende Gefährtin der sterbenden Amazone, deren Lanzenspitze der Vasenmaler dicht gegen das Gesicht des Hopliten heranzuführen läßt, wird eingesetzt, um sein ruhmvolles und tapferes Kämpfen zu unterstreichen. Vor diesem Hintergrund wirkt der Angriff seiner Mitkämpfer deutlich schwächer: Auf der gegenüberliegenden Seite geht ein Hoplit gegen eine angreifende Amazone vor, indem er mit seiner Rechten diese an ihrem erhobenen rechten Arm packt und den Schlag, den die Amazone mit der Axt vorzunehmen versucht, abwehrt. Das Auftreten des Hopliten wirkt zweifelsohne kraftvoller als das der Amazone, aber ein überlegenes Auftreten eines siegreichen Angreifers ist dies dennoch nicht, da er ohne unmittelbaren Einsatz seiner Waffen kämpft und damit die Amazone nicht sofort bezwingen können wird. Sein unhoplitisches Agieren, mit der Lanze noch in der Linken, spricht vielmehr dafür, daß er vom Angriff der Amazone überrascht wurde. Entsprechend läßt die Szene auch offen, wie sich der Betrachter den Fortgang dieses Kampfes vorstellen soll. Das Auftreten des dritten Hopliten im Rücken des zweiten Kriegers ist ebenfalls nicht uneingeschränkt als überlegen zu charakterisieren: Zwar wendet sich seine Gegnerin vor ihm ab und flieht, doch führt sie ihre Lanze gegen den Hopliten, wobei deren Spitze hinter dem Schild des

Abb. 269 A  
Amazonomachie. Attischer  
Volutenkrater des  
Niobiden-Malers, Agri-  
gent, Mus. Archeologico  
Regionale, um 460



Griechen verschwindet, unangenehm dicht vor seinem Körper; wie weit die Lanze ihn durchbohren wird oder ob der Hoplit mit seinem zum Schlag erhobenen Schwert den Stoß noch erfolgreich abwehren und die Amazone bezwingen können wird, bleibt dem Betrachter zur Entscheidung überantwortet – das Bild verweigert auch hier eine klare Andeutung auf den Ausgang des Kampfes. Wieder anders ist schließlich die vierte Kampfszene auf der gegenüberliegenden Seite unter dem Henkel konzipiert: Ein Hoplit duckt sich in defensiver Haltung hinter seinen Schild, hat sich in labilem Stand mit seinem linken Fuß auf einen Felsen abgestützt und zielt mit der Lanze abwehrend gegen die ihn angreifende Amazone, ihre Spitze ist empfindlich nahe an den Körper der Gegnerin gerückt. Die Amazone hingegen stürmt unerschrocken mit ihrem über den Kopf erhobenen Schwert gegen den Hopliten. Anders als bei der dritten Szene wird der Betrachter hier mit dem Sieg des Griechen rechnen können – aber dessen defensiver Auftritt entspricht wenig den Gepflogenheiten eines überlegenen und eindrucksvoll siegenden Helden. Durch eine geschickte Variatio gelingt es dem Niobiden-Maler somit, den Betrachter immer wieder mit neuen szenischen Konstellationen zu konfrontieren, die seine Phantasie jeweils aufs neue herausfordern und ihm eine letztlich ungewisse Kampfsituation präsentieren: Zwar dominieren unter dem Strich mehr die Griechen, aber von einer überragenden Sieghaftigkeit der Hopliten gegenüber den Amazonen kann hier keine Rede sein.

Ähnlich entwirft der Niobiden-Maler die Amazonomachie auf einem Volutenkrater in Neapel<sup>115</sup> (um 460, Abb. 270 A–B). Auf der einen Ge-



Abb. 269 B

fäßseite (Abb. 270 A) findet sich dieselbe Mittelszene wie auf dem Volutenkrater in Agrigent, einschließlich des Zustoßens der Lanze, des Bittflehens der Amazone und des bedrohlichen Angriffs der Gefährtin. Rechts und links davon erscheinen dagegen zwei Szenen mit überlegenen Amazonen: Am linken Rand ist ein Hoplit auf die Knie gestürzt und zielt mit der Lanze gegen eine ihn mit einem erhobenen Schwert angreifende Amazone. Am rechten Rand flieht dagegen ein Hoplit vor einer ihn angreifenden Amazone und führt sein Schwert abwehrend gegen sie. Im Unterschied zu der mittleren Szene ist hier der Kampfausgang alles andere als klar, in beiden Fällen mag sich der Betrachter den Sieg der Griechen denken, aber wieder ist ihr Auftritt wenig imposant. Auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 270 B) finden sich gleichfalls drei Szenen. Die mittlere ist ikonographisch singulär und bleibt unklar<sup>116</sup> – um so klarer sind aber die Szenen an den Rändern: Hier sind nun zwei Amazonen abgewandt zu Boden gestürzt und agieren im Unterschied zu ihren griechischen Pendants auf der anderen Seite ohne jede kraftvolle Gegenwehr, während ihre Bezwinger kraftvoll zum tödlichen Schlag bzw. Stoß ausholen. Mittels verschiedener Konstellationen des Bedrohens und Verteidigens ist hier das Auf und Ab des Kampfgeschehens gleichfalls formuliert, doch differenziert der Vasenmaler klarer zwischen dem Unterliegen der Griechen, das in seiner Endgültigkeit nicht formuliert wird, und dem der Amazonen, das er als unabwendbar charakterisiert<sup>117</sup>.

Auffällig bei beiden Vasenbildern ist die Wahl wechselnder Kräftekonstellationen, mit der der Niobiden-Maler seine Schilderung vom Amazonenkampf spannungsvoll zu inszenieren versucht. Dem Betrachter wird





Abb. 270 A und B  
Amazonomachie. Atti-  
scher Volutenkrater des  
Niobiden-Malers, Neapel,  
Mus. Archeologico Nazio-  
nale, um 460

einerseits die Überlegenheit mancher griechischer Hopliten vorgeführt, andererseits aber auch das kraftvolle und teils sogar überlegene Auftreten mancher Amazonen gezeigt und damit die griechische Überlegenheit gleichzeitig wieder in Frage gestellt. Wie sehr man damals in diesem Entwurf unklarer Kräfteverhältnisse offensichtlich einen grundsätzlichen Reiz der Amazonomachiebilder begriff, zeigt auch der Blick auf Darstellungen anderer Vasenmaler. Auf einem Volutenkrater in New York<sup>118</sup> (um 460/50, Abb. 271) kombiniert etwa der Maler der zottigen Silene ebenfalls verschiedenste Szenen und beschreibt somit das Auf und Ab dieses Kampfgetümmels: Im Rücken eines siegreichen Hopliten, der seine Lanze überlegen gegen eine Amazone führt, stößt eine berittene



Amazonen ihre Lanze gegen einen zu Boden gestürzten und hinter seinem Schild sich verbergenden Hopliten; am gegenüberliegenden Rand stößt hingegen ein Grieche wiederum einer gestrauchelten Amazone die Lanze von oben in den Körper; im Rücken dieser Gruppe erscheint dagegen eine Bogenschießende Amazone, die ihren Pfeil einem Griechen in den Rücken geschossen hat, und so weiter. Ähnlich abwechslungsreich gestaltet auch ein Maler der Polygnot-Gruppe den Kampf auf einem Dinos in London<sup>119</sup> (um 450, Abb. 272): Eine markante Szene bietet die Überwindung der gestürzten und verwundeten Andromache, der sich der als Theseus inschriftlich benannte Hoplit bedrohlich nähert, hinter beiden Gegnern eilen Gefährten und Gefährtinnen zum Kampf herbei. Auf der gegenüberliegenden Seite des Dinos werden hingegen zwei Szenen gegenübergestellt: Links weicht eine Amazone vor einem angreifenden Griechen zurück, zielt aber mit ihrer Lanze bedenklich nahe gegen dessen Körper, rechts dagegen fällt eine Amazone über einen zu Boden gestürzten und durch einen Pfeilschuß in den Oberschenkel verwundeten Griechen her und stößt ihm das Schwert von oben in die Kehle. Hatte der Maler der zottigen Silene auf seinem Volutenkrater die explizite Gewalt unterschiedlich eingesetzt, sowohl im Fall unterliegender Amazonen als auch in dem unterliegender Griechen, so wählt der Vasenmaler hier eine deutlich differenziertere Ikonographie: Das Unterliegen der Amazone wird kaum, das des Griechen dafür um so pathetischer ausgemalt – und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das tragische Sterben des griechischen Hopliten gelenkt.

Immer wieder finden wir bei den betrachteten Beispielen unterschiedliche Formen, wie sich die Vasenmaler der verschiedenen Spiel-

Abb. 271  
Amazonomachie.  
Attischer Volutenkrater  
des Malers der zottigen  
Silene, New York, Metro-  
politan Mus. of Art, um  
460–450 (Gesamtansicht:  
Abb. 369 A)



Abb. 272  
Amazonomachie. Atti-  
scher Dinos der Polygnot-  
Gruppe, London, British  
Mus., um 450

arten der Gewalt-Ikonographie bedienen und wie sie diese für eine differenzierte Charakterisierung zwischen Griechen und Amazonen einsetzen. Zum größeren Teil werden die Formen der impliziten Gewalt gewählt – und die Alternative der expliziten Gewalt nur im gezielten Kontrast gegenübergestellt. Tendenziell zeigt sich dabei, daß es (erwartungsgemäß) mehrheitlich die unterliegenden Amazonen sind, die explizit getötet werden, während das Verwundet-Werden der Griechen eher diffus angedeutet bzw. offen gelassen wird (insbesondere durch das Motiv der hinter dem Schild verschwindenden Lanzenspitze). Doch zeigen der zuletzt betrachtete Volutenkrater in New York sowie der Dinos in London (Abb. 271–272), daß die explizite Gewalt auch ebenso zur Hervorhebung des sterbenden Griechen genutzt werden kann – wie wir dies auch bei dem Kolonnenkrater in Basel sahen (Abb. 267A). Es scheint also, daß die Anwendung der Gewalt-Ikonographie nicht thematisch strukturiert ist: Sie dient zur Hervorhebung einer bestimmten Kampfszene und lenkt entsprechend die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Szene. Aber sie lenkt nicht gezielt gemäß den Interessen einer Parteinahme: Sowohl der überragende Sieg eines starken Hopli-



ten kann durch die explizite Gewalt-Ausübung markiert werden als auch die überragende Stärke einer furchtbaren Amazone und damit das entsetzliche Sterben eines Griechen. Das Motiv der expliziten Gewalt provoziert somit lediglich in einem offenen Sinn die Aufmerksamkeit. Aber wie der Betrachter dann auf die Szene und die dort gezeigte explizite Gewalt reagiert, hängt ausschließlich von der konkreten szenischen Konstellation ab: Erst seine Parteinahme für die Griechen und gegen die Amazonen entscheidet, welche Wirkung die drastische Darstellung des Tötens und Sterbens bei ihm hervorruft. Wir stehen hier zweifelsohne vor einem Schlüsselbefund, was die Struktur der griechischen Opfer-Ikonographie anbelangt: Die Vasenmaler versuchen offensichtlich, Amazonen und Griechen differenziert zu charakterisieren, und bedienen sich dabei auch des Potentials einer differenzierenden Gewalt-Ikonographie – aber die Verwendung der Gewaltmotive erfolgt dabei thematisch indifferent. Die Kraft der expliziten Gewalt wurde somit von ihnen vorrangig in der Hervorhebung einer exzeptionellen Szene gesehen, nicht aber in der Lenkung des Betrachters in seiner emotionalen Reaktion sowie in seiner Aufmerksamkeit für den Sieger bzw. das Opfer, wie wir dies in unserem heutigen Umgang mit der medialen Gewalt gewohnt sind. Die inhaltliche Bedeutung der expliziten Gewalt konstituiert sich also erst im jeweiligen szenischen Kontext der Darstellung immer wieder aufs neue.

Bedenken wir die anderen Bilder expliziter Gewalt in dieser Zeitstufe, die wir zuvor betrachtet haben, so bestätigt sich die Beobachtung einer thematisch indifferenten Anwendung der expliziten Gewalt-Ikonographie: Wir fanden sie einerseits bei einzelnen Kampfdarstellungen der Helden vor Troia (Abb. 72–73), die offensichtlich mehr das Sterben des einen Helden als den Sieg des anderen Helden zu betonen suchten – und sich dabei unter anderem auch des Motivs expliziter Gewalt-Ausübung bedienten<sup>120</sup>. Aber wir fanden sie andererseits auch bei den gleichzeitigen Bildern der Gigantomachie (Abb. 218–220), in denen der aggressive und kraftvolle Sieg der Göttinnen über das Motiv der drastischen Gewalt formuliert wurde<sup>121</sup>. Hier sind es ebenso divergente Typen von Opfern, deren Unterliegen gleichermaßen durch eine pathetische Gewalt-Ikonographie hervorgehoben wird. Entsprechend müssen wir unsere früheren Überlegungen modifizieren, die wir angesichts der troianischen Kampfdarstellungen formuliert hatten<sup>122</sup>: Der Wandel in der Gewalt-Ikonographie und die neue Dominanz der impliziten Gewaltdarstellung seit den 70er Jahren führten in jedem Fall dazu, daß man fortan das Potential der expliziten Gewalt bewußter und gezielter einzusetzen verstand. Doch wurde das Potential der expliziten Gewalt weiterhin aus zwei Perspektiven definiert. Sie mochte einen besonders starken und aggressiv vorgetragenen Sieg formulieren – als auch auf das Leiden und Sterben

eines unterliegenden Opfers aufmerksam machen. Ihre Wirkung lag also allein in einer ästhetischen, nicht aber in einer inhaltlichen Dimension. Und entsprechend konnte sie von den einzelnen Vasenmalern sehr verschieden eingesetzt werden – wobei sich die Vasenmaler darauf verlassen konnten, daß der Betrachter schon aus der inhaltlichen Konstellation der Darstellung heraus angemessen auf die vorgetragene Drastik des Tötens und Sterbens zu reagieren wußte. Freilich, daß dies so geschah und daß seitens der Vasenmaler und Betrachter keinerlei Bedürfnis entstand, eine thematisch klarer strukturierte Anwendung des expliziten Gewaltmotivs zu entwickeln, ist überaus aufschlußreich: Es zeigt, daß man das Bildmotiv der drastischen Gewalt damals nicht als derart exzeptionell und belastend begriff, daß man es je nach Situation gerechtfertigter oder ungerechtfertigter Gewaltausübung unterschiedlich einzusetzen wünschte. Vielmehr scheint die drastische Gewalt damals als ein Bildmotiv – und damit nicht zuletzt auch als ein Erfahrungswert – begriffen worden zu sein, mit dem man relativ flexibel und offen umging. Hieraus erklärt sich um so nachdrücklicher, warum wir mit unserer Frage nach einer thematisch differenzierten Opfer-Ikonographie immer wieder scheitern. Eine differenzierte Wahrnehmung der verschiedenen Opfer in ihrem Leiden und Sterben scheint zwar durchaus im Interesse mancher Vasenmaler gelegen zu haben – aber die Ikonographie der Gewalt wurde hierfür nicht als ein geeignetes Instrument verstanden, um eine solch differenzierte Wahrnehmung klar lenken zu können.

Noch ein zweites, ebenso grundsätzliches Phänomen eröffnet sich aus unserer Betrachtung der vielszenigen Amazonomachiedarstellungen. Ohne daß wir dies direkt thematisiert haben, zeigten die verschiedenen Bilder die neue Gewalt-Ikonographie, wie sie sich seit den 70er Jahren durchzusetzen begonnen hatte: mit der Darstellung der Gewalt-Androhung, mit dem Zurückweichen des bedrohten Opfers und seinem teils wehrhaften Reagieren, mit dem überlegen-bedrohlichen Angriff des Siegers sowie daneben mit der Darstellung offener Kampfszenen – und bei all dem schließlich auch immer wieder mit der Darstellung von Szenen, bei denen der weitere Verlauf des Kampfgeschehens aus der konkreten Ikonographie heraus unklar blieb. Bei unseren früheren Betrachtungen hatten wir das Aufkommen dieser neuen Kampf- und Gewalt-Ikonographie vor allem auf ein neues Interesse an der Formulierung hoplitischer Ideale zurückgeführt<sup>123</sup>: Die neuen Bilder erlaubten, den Sieger in seiner ihm immanenten Überlegenheit und Sieghaftigkeit zu definieren, die nun nicht mehr des expliziten Beweises seiner Stärke und Kampfeswut im unmittelbaren Kampf bedurften, wie dies die vorausgehenden Kampfdarstellungen noch ausgezeichnet hatte. Ein neuer Blick und ein verändertes Interesse am Sieger erschienen somit als vorrangiger Motor für die Etablierung der neuen Kampf-Ikonographie. Daneben eröffne-



ten die neuen Bilder freilich auch ein neues Potential spannungsreicher Schilderung des Kampfgeschehens, indem sie die Phantasie des Betrachters stärker einbanden: Hierüber wurde die Wirkungs- und Überzeugungskraft der Bilder sowie des in ihnen getragenen Diskurses gestärkt, da derartige Bilder die Aufmerksamkeit des Betrachters nachhaltiger provozierten und dadurch eine intensivere und zugleich emphatischere Auseinandersetzung mit den im Bild formulierten Vorstellungen garantierten.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund nun die Bilder der Amazonomachie, so zeigen sich auch bei ihnen beide Qualitäten der neuen Kampf-Ikonographie genutzt. Allerdings scheint die Gewichtung hier interessanterweise leicht verschoben. Und darin eröffnet sich uns ein neuer Einblick in das Funktionieren der damaligen Kampfdarstellungen. Würde es in diesen Bildern – wie etwa dem Volutenkrater des Niobiden-Malers in Agrigent (Abb. 269) oder dem Dinos der Polygnot-Gruppe in London (Abb. 272) – vorrangig um die Veranschaulichung der Überlegenheit und Sieghaftigkeit der griechischen Hopliten gehen, wäre es kaum verständlich, warum die Vasenmaler so viele Szenen wählten, die gerade eine solche Veranschaulichung konterkarierten. Wie wir bei allen Bildern gesehen haben, wird der Betrachter immer wieder mit Darstellungen konfrontiert, die den griechischen Hopliten in einem wenig bewundernswerten Auftreten zeigten. Derartige Szenen allein aus der notwendigen Kontrastierung griechischer Sieghaftigkeit zu erklären, würde zu kurz greifen: Ginge es nur darum, hätte eine Szene mit einer dominierenden Amazone ausgereicht – wie es bei den archaischen Amazonomachiebildern meist der Fall war. In den neuen Amazonomachiebildern ist es jedoch häufig sogar die Mehrzahl der Szenen, die den Amazonen einen eindrucksvoll starken und tapferen Auftritt verschafft – und entsprechend auf seiten der Griechen die Möglichkeiten aufsehererregenden Kämpfens und Siegens reduziert. Was mochte dann aber der Reiz sein, die Sieghaftigkeit der Griechen, für die der Betrachter Partei ergriff, derart zu schwächen und dem Betrachter einen in seinem Ausgang keineswegs immer klaren Kampf vor Augen zu führen? Und was mochte der Betrachter empfinden, der solche Szenen mit defensiv agierenden Griechen und kraftvoll angreifenden Amazonen sah?

Hierin wird nun evident, daß es in diesen Bildern eben nicht primär der Diskurs um die hoplitischen Qualitäten war, in dem man den besonderen Reiz begriff. Vielmehr war es die Konzeption einer spannungsvoll angelegten Schilderung des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen, die die Vasenmaler offensichtlich verfolgten. Indem sie die Amazonomachie über eine Vielzahl verschiedenster Kampfsituationen formulierten, mit allen Stadien des Siegens und Unterliegens, Tötens und Sterbens auf beiden Seiten, entwarfen sie eine Kampfdarstellung, die den Betrachter vor eine überraschende und ihn emotional bewegende Situa-

Abb. 273 A  
 Amazonomachie.  
 Attischer Kelchkrater des  
 Penthesileia-Malers,  
 Bologna, Mus. Civico  
 Archeologico,  
 um 470–460



tion stellte: Entgegen seinen Erwartungen und Hoffnungen sah er die Griechen keineswegs eindeutig überlegen. Vielmehr präsentierten sich ihm eine Reihe unterschiedlichster Kampfszenen, bei denen er jeweils neu prüfen und abwägen mußte, wie sie wohl ausgehen mochten. Und die Offenheit mancher Darstellungen forderte ihn in seiner Phantasie besonders heraus, zwang ihm in Anblick der Szene eine Ungewißheit hinsichtlich ihres Ausgangs auf, zwischen der und seiner Hoffnung er dann abwägen mußte. Dies ist eine einzigartige Form, mit der die Kampfdarstellungen damals den Betrachter zu einer intensiven und zugleich durch seine Parteilichkeit emotional angespannten Auseinandersetzung mit einem Bild zu provozieren vermochten. Keiner der anderen Kampfdarstellungen gelang es in dieser Weise, den Betrachter derart zu unterhalten und in einen Dialog mit dem Bild zu binden. Hier lag die besondere Stärke der Amazonomachie. Und hierin erkannten auch die Vasenmaler den einzigartigen Reiz dieser Bilder – so daß es nicht wundert, daß sie stärker auf diesen Aspekt setzen und ihn auszureizen versuchten.

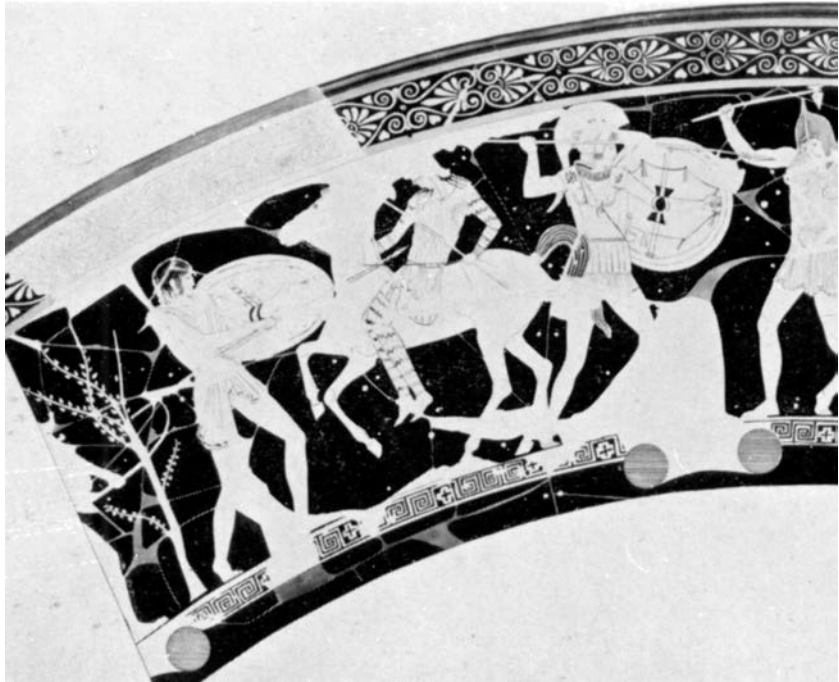
Diese besondere Qualität der Amazonomachie ergab sich freilich aus ihrer spezifischen narrativen Konzeption. Wie anfangs schon gesehen, konstituiert sich der Reiz gerade dieses Kampfesgeschehens über die Kombination zweier Aspekte: zum einen der eindeutigen Parteinahme des Betrachters für die Griechen und zum anderen der Möglichkeit griechischen Unterliegens. Im Unterschied zur Gigantomachie konnte der Betrachter letztlich bei keiner Szene sicher sein, ob der Grieche siegen würde



Abb. 273 B

– in jeder Szene steckte gewissermaßen das Potential zum Schreckensbild griechischer Unterlegenheit. Mit dieser Konstellation aus Hoffnung und Befürchtung konnte das Bild in besonderer Weise spielen, indem es entgegen der Erwartung des Betrachters ihm Szenen präsentierte, die einen unklaren oder gar überraschenden Ausgang suggerierten. Ein solches Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters vermochte kein anderes der bisher betrachteten Kampft Themen zu entwickeln. Die Gigantomachie konnte dies nicht, weil die Parteinahme des Betrachters nicht durch Gegenentwürfe unklarer Kampfszenen zu konterkarieren war: Hier vermochte im besten Fall der Gigant wehrhaft einen Gott anzugreifen – daß er aber in jedem Fall unterliegen würde, war von vornherein klar. Im Unterschied hierzu boten zwar die nicht-narrativen Hoplitenkämpfe das Potential eines ungewissen Kampfgeschehens – hier mochte eine spannungsreichere Schilderung erreicht werden. Doch rekurrierte dabei die Reaktion des Betrachters wiederum ausschließlich auf die Ikonographie des Bildes. Denn er erhielt jenseits des Bildes keinerlei Anhaltspunkte, in welcher Weise er Partei ergreifen sollte – das Fehlen eines narrativen Hintergrundes machte es hier unmöglich, eine Erwartungshaltung zu entwickeln, die dann das Bild hätte konterkarieren können. Gerade im Vergleich dieser beiden anderen Kampft Themen wird offenkundig, welches besonderes Potential nun der Amazonomachie eigen war, wenn es darum ging, den Betrachter zu einer intensiveren und emphatischeren Auseinandersetzung mit dem Bild zu provozieren.

Abb. 274 A  
Amazonomachie. Attischer  
Kelchkrater des  
Achilles-Malers, Ferrara,  
Mus. Nazionale, um 450



Die Konsequenz dieser Beobachtung ist klar: Die Bilder der Amazonomachie lenken ein neues Licht auf die Kampf-Ikonographie der 70er und 60er Jahre. Neben einem veränderten Interesse am Diskurs um die hoplitischen Ideale war es gleichermaßen also auch ein starkes Interesse an einer neuen Form unterhaltsamer Auseinandersetzung mit derartigen Kampfdarstellungen. Und dieses zweite Interesse war zum Teil so groß, daß es eine mißverständliche und teils sogar konterkariierende Formulierung des Diskurses über die hoplitischen Ideale in Kauf nahm, um den Betrachter emotional zu bewegen – indem ihm schockierende Gegenentwürfe und Szenen unattraktiver Sieghaftigkeit vor Augen geführt wurden. Die Bilder beginnen mit der Vision des *schwachen Siegers* und des *starken Feindes* zu spielen, wie es kaum in diesem Ausmaß von anderen Kulturen und Epochen bekannt ist. Hierin liegt ein zweites, zentrales Phänomen der Kampfdarstellungen dieser Zeitstufe, das sich bei den bisher betrachteten Kampfthemen nur nicht in diesem Ausmaß erschließen ließ, da diesen Themen nicht dasselbe Potential zu eigen war wie den Bildern der Amazonomachie.

Unsere Betrachtung der vielszenigen Amazonomachiedarstellungen soll jedoch nicht suggerieren, daß alle Darstellungen damals das Potential verwirrender Kampfschilderung in dieser Weise ausreizten. Daneben gab es weiterhin Darstellungen, die stärker die Vorstellungen der hoplitischen



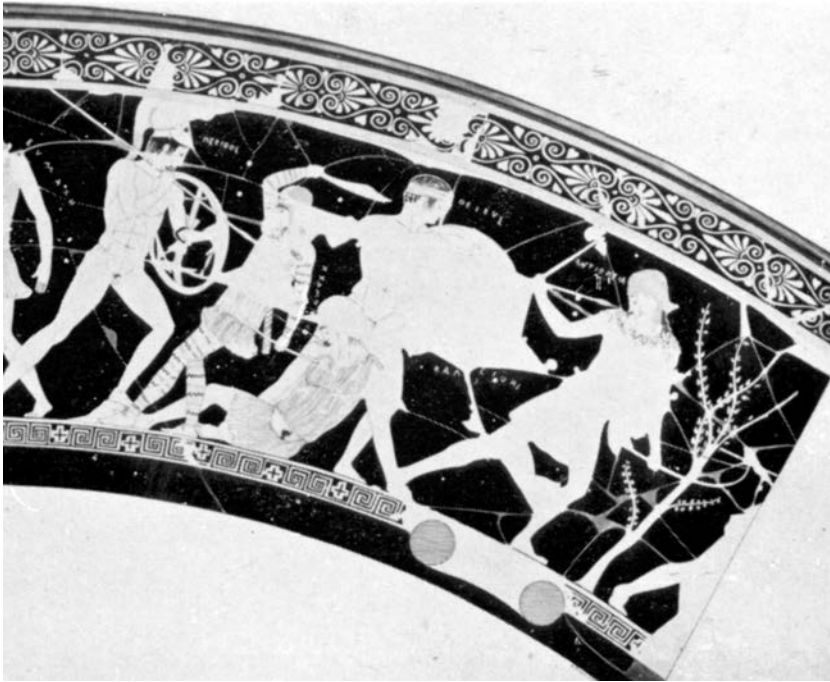


Abb. 274 B

Qualitäten formulierten – und die Optionen spannungsreicher Schilderung unterschiedlich akzentuierten. So finden sich bei den vielszenigen Darstellungen auch solche, die eindeutig die Überlegenheit der Griechen veranschaulichen – wie etwa auf einem Kelchkrater in der Art des Penthesileia-Malers in Bologna<sup>124</sup> (um 470/60, Abb. 273) oder einem Kelchkrater des Achilles-Malers in Ferrara<sup>125</sup> (um 450, Abb. 274). Sie zeigen durchweg unterliegende Amazonen und verzichten ganz auf das konterkarierende Motiv der starken Amazone; hier definiert sich der Reiz dann in der Kombination der verschiedenen Situationen des Unterliegens. Dabei bedienen sich die Vasenmaler in ebenfalls unterschiedlicher Weise der Möglichkeiten der Gewalt-Ikonographie: Der Maler des Kraters in Bologna wählt durchgängig das Motiv der expliziten Gewalt, bis hin zum drastischen Töten; der Achilles-Maler hingegen bevorzugt das spannungsvolle Spiel der Gewalt-Androhung, indem er die Lanzenspitzen immer dicht bis an das Opfer heranzuführen läßt und so jeweils den aufsehen-erregenden Moment kurz vor dem tödlichen Stoß inszeniert. Ähnlich unterschiedlich findet sich die Amazonomachie auch im Horizont der Einzeldarstellungen verhandelt: Einerseits können die Bilder die Überlegenheit der Griechen betonen – wie etwa in drastischer Form auf der berühmten Schale des Penthesileia-Malers in München<sup>126</sup> (um 460, Abb. 275), deren Darstellung meist als Kampf zwischen Achill und Penthesileia gedeutet wird, was angesichts der engen Verbundenheit der bei-



Abb. 275  
Achill tötet Penthesileia (?).  
Attische Schale des  
Penthesileia-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 460



den Gegner sowie dem Agieren der Amazone plausibel erscheint<sup>127</sup>. Andererseits zeigen manche Einzeldarstellungen aber auch Szenen dominierender Amazonen, denen ein unterliegender oder zurückweichender Grieche gegenübergestellt ist – wie etwa auf einer Halsamphora des Alkimachos-Malers in New York<sup>128</sup> (um 450, Abb. 276). Alles in allem findet sich somit in den Bildern dieser Jahrzehnte das Potential der Amazonomachie vielfältig und flexibel ausgelotet: Das ikonographische Spektrum der Amazonomachiebilder erfuhr damals seine weiteste Ausdehnung.

Diese Vielfalt wundert freilich wenig, haben wir doch auch bei der Betrachtung der anderen Kampfdarstellungen gerade die Zeit der 70er bis 50er Jahre als eine Phase kennengelernt, in der besonders experimentierfreudig verschiedenste Optionen im Potential der neuen Kampf-Ikonographie ausprobiert werden<sup>129</sup>. Und wie bei anderen Bildthemen sollten es dann auch bestimmte ikonographische Fassungen sein, die ab der Mitte des 5. Jh. nachhaltig die Bilder der folgenden Jahrzehnte prägen sollten. Während bei den Hoplitenkämpfen die Bilder offener oder



Abb. 276  
Kampf zwischen Grieche  
und Amazone. Attische  
Halsamphora des Alkima-  
chos-Malers, New York,  
Metropolitan Mus. of Art,  
um 450

unklarer Kampfszenen und bei der Gigantomachie die Szenen drastischer Niederwerfung der Gegner beliebt wurden, trat jedoch bei der Amazonomachie eine Selektion ein, die vor dem Hintergrund der bisherigen Entwicklung ebenso überrascht wie auch im Vergleich zu den sonstigen Kampfdarstellungen. Denn es sollte vor allem die Vision vom schwachen Sieger sein, die nun zu einem der dominierenden Bildentwürfe avancierte. Hier erschließen die Amazonomachiebilder ihr vielleicht eigentümlichstes Profil innerhalb der griechischen Kampfdarstellungen – und zugleich eines der merkwürdigsten Phänomene innerhalb der klassischen Kampf-Ikonographie überhaupt.

### **Eine außergewöhnliche Gratwanderung: Die Vision vom schwachen Sieger**

An dieser Stelle schließt sich nun auch der Kreis unserer Betrachtung – und wir stoßen wieder auf die Bilder, die wir einleitend schon gesehen hatten: Bilder von auffallend defensiv agierenden Griechen und eindrucksvoll angreifenden Amazonen, wie sie sich etwa auf der Pelike der Polygnot-Gruppe in Syrakus oder dem Kolonnenkrater in Athen (um 450–430, Abb. 226–227) fanden. Zugrunde liegt diesen Bildern eine der aufsehenerregendsten Szenen, die schon im Repertoire der vielszenigen Darstellungen der 70er bis 50er Jahre hin und wieder erschienen war (Abb. 269–274): der Kampf zwischen einer berittenen Amazone, dem Sinnbild der gefährlichen Kriegerin par excellence, und einem mit Schild und Lanze schwer bewaffneten Hopliten. Bezeichnenderweise hatten es jedoch die Vasenmaler bei den vielszenigen Darstellungen meist vermieden, die Szene als zentrales Motiv zu verwenden. Wohl aus gutem Grund, kam doch der berittenen Amazone in dieser Konstellation schon allein formal ein solch eindrucksvoller Auftritt

Abb. 277  
Kampf zwischen Grieche  
und Amazone. Attische  
Halsamphora des  
Polygnotos, Berlin,  
Antikensmlg., um 450



zu, daß es nur schwer gelingen konnte, dem griechischen Hopliten einen vergleichbar aufsehenerregenden Auftritt zu verschaffen: für die zentrale Darstellung des siegreichen Hopliten war die Kampfszene somit eine wenig attraktive Option<sup>130</sup>. Entsprechend verbannten die Vasenmaler sie auch eher an den Rand oder in den Hintergrund des Kampfgeschehens (Abb. 270. 273) – und gönnten der berittenen Amazone häufig noch nicht einmal einen unmittelbaren Gegner, sondern verwiesen sie in den zweiten Rang der lediglich zu Hilfe eilenden Kriegerinnen (Abb. 269–270. 272). Um so bemerkenswerter ist es, daß es gerade diese Szene sein sollte, die aus dem vielszenigen Verband nun herausgelöst wurde und als isolierte Einzeldarstellung zu der beliebtesten Darstellung der folgenden Jahrzehnte avancierte<sup>131</sup>.

Ab 450 beginnen die Vasenmaler, diese Kampfszene als Einzeldarstellung zu wählen: 75% aller Einzeldarstellungen der Jahrzehnte von 450–430 zeigen den Kampf zwischen der berittenen Amazone und dem Hopliten<sup>132</sup>. Die Darstellungen sind dabei immer wieder ähnlich, wie die Reihe folgender Vasenbilder illustriert: eine Halsamphora des Polygnotos in Berlin<sup>133</sup> (um 450, Abb. 277), ein Kelchkrater der Polygnot-Gruppe in Ancona<sup>134</sup> (um 450–430, Abb. 278), ein Stamnos des Christie-Malers in Kopenhagen<sup>135</sup> (um 450–430, Abb. 279) und ein Kolonnettenkrater der Gruppe von Neapel STG252 in Würzburg<sup>136</sup> (um 450, Abb. 280). Durchweg zeigen die Bilder den Angriff einer herangaloppierenden Amazone, meist mit zum Stoß angelegter Lanze, ihr gegenüber ein Hoplit, der sich mehr oder minder gegen den Aufprall der Amazone wappnet, Schild und Lanze in eher defensiver Position gegen die Amazone führt, zum Teil begleitet von einem meist leichtbewaffneten Gefährten, der oftmals seine Lanze ebenfalls gegen die Amazone richtet.



Abb. 278  
Kampf zwischen Griechen  
und Amazone. Attischer  
Kelchkrater der Polygnot-  
Gruppe, Ancona, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 450–430

Weshalb gerade diese Szene einen solchen Siegeszug damals antrat, wird verständlich, wenn wir uns die gleichzeitige Situation der Hoplitenkämpfe vergegenwärtigen<sup>137</sup>. Dort hatte sich um die Mitte des 5. Jh. ein zunehmendes Interesse an asymmetrischen Kampfkonzellationen abgezeichnet. Mittels ungleich konzipierter Gegner suchten die Bilder bestimmte Erwartungen bei dem Betrachter zu erwecken, die dann mit einer gegenläufigen Kampf-Ikonographie konterkariert werden konnten. Bei den Amazonomachiebildern war das Potential ähnlich gelagert. Auch sie zeigten eine deutlich asymmetrische Konstellation der Kräfte: Reiter gegen Fußsoldat, Angriff gegen Verteidigung, zugleich aber auch Schwerbewaffneter gegen Leichtbewaffnete – grundsätzlich ließ sich die Asymmetrie kaum formulieren. Im Unterschied zu den nicht-narrativen Hoplitenkämpfen konnte diese Asymmetrie zudem aber auch in Kontrast zu der Erwartungshaltung des Betrachters angelegt werden – und hier gewannen die Bilder der Amazonomachie einen unvergleichbaren Vorsprung gegenüber den Möglichkeiten der gleichzeitigen Hoplitenkämpfe. Denn sie entwarfen das asymmetrische Kräfteverhältnis gerade kon-



Abb. 279  
Kampf zwischen  
Griechen und Amazone.  
Attischer Stamnos des  
Christie-Malers, Kopen-  
hagen, Ny Carlsberg Glyp-  
tothek, um 450–430



trär zur Parteinahme des Betrachters, versetzten den Griechen in die weniger attraktive Rolle des defensiv agierenden Kriegers und verliehen der Amazone einen eindrucksvollen und auf den ersten Blick überlegenen Auftritt. Wobei manche Vasenmaler die Asymmetrie noch weiter ausreizten und das Agieren des Hopliten noch stärker in Kontrast zu dem der Amazone setzten: indem sie den Griechen nicht nur defensiv den Angriff der Amazone erwarten, sondern sich abwenden und zurückweichen ließen – wie dies etwa neben dem anfangs betrachteten Kolonnettenkrater in Athen (Abb. 227) ein Kolonnettenkrater im Vatikan<sup>138</sup> (um 450, Abb. 281) zeigt. Was mochte der attische Betrachter denken, als er solche Bilder sah?

Ganz offensichtlich zielt die Wirkung dieser Bilder darauf, den Betrachter mit einer unerwarteten und bis zum gewissen Maße schockierenden Kampfszene zu konfrontieren – einer Kampfszene, die auf den ersten Blick die Schwäche und das mögliche Unterliegen des Griechen suggerierte. Doch war dies nur die eine Seite im Wirkungspotential dieser Bilder. Ließ sich der Betrachter auf sie ein, begannen die Bilder bei näherem Hinsehen, das Kampfgeschehen wiederum anders zu erzählen. Nehmen wir als Beispiel den Stamnos des Christie-Malers in Kopenhagen (Abb. 279): Die Konstellation der Haltungen und Positionen der beiden Kombattanten verwies eindeutig auf die defensive Situation des griechischen Hopliten. Wieweit er dem Ansturm der herangaloppieren-





Abb. 280  
Kampf zwischen  
Griechen und Amazone.  
Attischer Kolonnen-  
krater der Gruppe von  
Neapel STG252,  
Würzburg, Martin von  
Wagner Mus., um 450



Abb. 281  
Kampf zwischen Griechen  
und Amazone. Attischer  
Kolonnenkrater,  
Vatikan, Mus. Gregoriano  
Etrusco, um 450

den Amazone standhalten mochte oder ob er von ihr niedergeritten wurde, ließ sich aus der szenischen Konstellation zunächst nicht beurteilen. Doch legte der Vasenmaler nun eine andere Geschichte quer hierzu, die dem Kampfgeschehen wieder eine andere Wende gab: indem er die Führung der Lanzen ebenso asymmetrisch in ihrer Bedrohlichkeit konzipierte, jedoch in umgekehrter Richtung des Kräftegefälles, und damit die Asymmetrie der Haltungen und Positionen wieder ausglich. Denn während die Lanzenspitze der Amazone vor dem Schild des Hopliten erscheint und es unklar bleibt, wieweit sie diesen zu durchstoßen vermag, hat der Hoplit seine Lanze deutlich dichter an die Amazone

herangeführt: Überraschend, sowohl für den Betrachter als auch und noch mehr für die Amazone, blitzt ihre Spitze hinter dem Hals des Pferdes wieder hervor und nähert sich empfindlich nah dem Körper der Amazone – im nächsten Moment wird sich die heranstürmende Kriegerin in ihr selbst aufspießen. Und um dem Betrachter jede Sicherheit der Gewißheit zu geben, ließ der Vasenmaler auch den Leichtbewaffneten seine Lanze entsprechend führen, so daß sich eine regelrechte Phalanx vor der Amazone eröffnete.

Diese asymmetrische Konzeption der Lanzenführung zeichnet fast all diese Bilder aus: Häufig wird die Lanze des Griechen bedrohlicher an die Amazone herangeführt, während die Lanze der Amazone entweder vor dem Schild erscheint oder aber hinter diesem verschwindet und damit in ihrer Gefährlichkeit ebenso ungewiß bleibt; oft bedienen sich die Vasenmaler dabei auch des überraschenden Moments, indem sie die Lanzenspitze des Griechen hinter dem Pferd zunächst verschwinden und dann wieder auftauchen lassen. Hier manifestiert sich die Waffenführung als eigenständiges Erzählmoment, das innerhalb der Kampf-Ikonographie nun eingesetzt wurde, um möglichst spannungsvoll im Bild das Kampfgeschehen schildern zu können. Der Betrachter wird dabei gewissermaßen gleich zweimal zum ‚Opfer‘ des Bildes, das ihn in zwei Schritten entgegen seiner Erwartung mit konträren Szenen konfrontiert – um diese dann doch wieder aufzulösen: Mag der Betrachter zunächst einen siegreichen Auftritt des Griechen erwarten, sieht er im Gegenteil einen defensiv und schwächer agierenden Hopliten; fürchtet er dann dessen Unterliegen, kehrt das Bild die Situation erneut um und entpuppt sich als eine Kampfszene, die den Sieg des Griechen zeigt.

Die Wirkungskraft dieser Kampfdarstellungen konstituiert sich also aus dem Zusammenspiel zweier eigenständiger Geschichten, die unabhängig voneinander das Geschehen auf zwei Ebenen erzählen: zum einen auf der Ebene der Ausrüstung und der Positionen der Kontrahenten, in der sich die Ausgangslage des Kräfteverhältnisses definiert und entsprechende Erwartungen über den Ausgang provoziert werden; und zum anderen auf der Ebene der Waffenführung, die jetzt eine Eigendynamik erhält und ungeachtet der Konstellation auf der ersten Ebene den Fortgang des Kampfes andeutet – sie wird nun zum eigentlichen Träger in der Schilderung von Kampfgeschehen. Damit stehen die neuen Bilder der Amazonomachie in klarem Zusammenhang mit den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen, auch dort entfalteten die Kampfszenen ihre eigentliche Wirkung durch die Führung der Waffen. Offensichtlich entdeckte man damals einen besonderen Reiz darin, sich mit den Darstellungen von Kampf und Gewalt mittels eines solchen Spiels der Verunklärung und Konterkarierung der Erwartungen auseinanderzusetzen. Hieraus wird zugleich auch evident, daß die primäre Funktion dieser Bilder

weniger in der klaren Artikulation des Diskurses um die hoplitischen Qualitäten lag als vielmehr in der Gewährleistung einer unterhaltsamen und emotional bewegenden Auseinandersetzung des Betrachters mit den Vorstellungen von Kampf. Die Bilder der Amazonomachie hatten dabei zweifelsohne das größte Potential: Denn sie konnten dank des Wissens um die Erzählung und damit die vorweggenommene Parteinahme des Betrachters eine weitere Stufe der Erwartungshaltung nutzen, die sich schon im Vorfeld jenseits des Bildes konstituierte – und auf die hin das Bild mit einem ersten Gegenentwurf reagieren konnte, den es dann nochmals intern durch die gegenläufige Konzeption der Waffenführung umkehren konnte. So gesehen wird dann auch verständlich, warum es gerade dieses Bild des Amazonenkampfes war, das den beliebtesten Entwurf aller Kampfdarstellungen der Zeitstufe um 450–430 darstellen sollte.

Aber lassen wir uns davon nicht täuschen: So konsequent die Beliebtheit dieser Bildfassung auch im Kontext der allgemeinen Entwicklung zu erklären ist, die Bildfassung ist und bleibt eine sehr außergewöhnliche und letztlich überraschende. Sie ist alles andere als eine klare Darstellung von Sieghaftigkeit und Überlegenheit, wie sie die bisherigen Bilder angestrebt hatten. Im Gegenteil, die Bilder entwerfen die Vision vom schwachen und defensiven Sieger: Noch weiter konnte man die Ikonographie des Siegers nicht abschwächen, wollte man sie nicht endgültig opfern. Der Grieche in seiner Rolle als Sieger, wie er uns so strahlend und überlegen auf den Bildern bisher begegnet war, wird hier plötzlich in einem erschreckenden Maß zurückgenommen. Doch zu welchem Preis? Was konnte bewirken, daß die Athener damals bereit waren, sich mit solchen Entwürfen der Bedrohung und der mühsamen Sieghaftigkeit derart zu umgeben – und zwar als zentrales Bildthema innerhalb der Kampfdarstellungen auf den hochklassischen Vasen generell? Wir werden auf diese Fragen zurückkommen müssen<sup>139</sup>.

Bleiben wir vorerst beim Befund der Bilder. Neben dieser Darstellung der Amazonomachie fanden andere Entwürfe vergleichsweise wenig Interesse. Vornehmlich war es überhaupt nur eine Bildfassung, die damals neben dem dominanten Bild der berittenen und bedrohlich angreifenden Amazone Fuß fassen konnte. Auf sie kommen die verbleibenden 25% aller Einzeldarstellungen zwischen 450–430. Thema dieser Bilder ist – gewissermaßen in Umkehrung der ersten dominanten Fassung – der Angriff eines übermächtigen Griechen gegen eine zurückweichende Amazone. Zwei Vasenbilder, eine Pelike des Christie-Malers in Brüssel<sup>140</sup> (um 450, Abb. 282) und eine Halsamphora der Polygnot-Gruppe in Jerusalem<sup>141</sup> (um 450–430, Abb. 283), mögen die Ausrichtung dieser Bilder

Abb. 282  
Grieche besiegt Amazone.  
Attische Pelike des  
Christie-Malers, Brüssel,  
Mus. Royaux, um 450



Abb. 283  
Grieche besiegt Amazone.  
Attische Halsamphora  
der Polygnot-Gruppe,  
Jerusalem, Israel Mus.,  
um 450-430





illustrieren: Es ist die Vision überlegener Sieghaftigkeit, welche des direkten Beweises im unmittelbaren Kampf nicht mehr bedarf, die diese Bilder prägt – mit dem machtvoll und überlegen auftretenden Hopliten als Kernpunkt der Szene und als deutliches Gegenbild zu seinem defensiv agierenden Gefährten auf den anderen Amazonomachiebildern. Interessanterweise wird aber auch hier das Potential eindrucksvoller Kampf-Ikonographie nicht endgültig ausgereizt. So wie der Sieg des Griechen in der anderen dominanten Bildfassung betont schwach formuliert ist, so wird auch hier nun das Unterliegen der Amazone nur verhalten



Abb. 284  
Mann verfolgt Frau.  
Attische Halsamphora  
des Malers der Yaler  
Oinochoe, New York,  
Metropolitan Mus. of Art,  
um 450–430

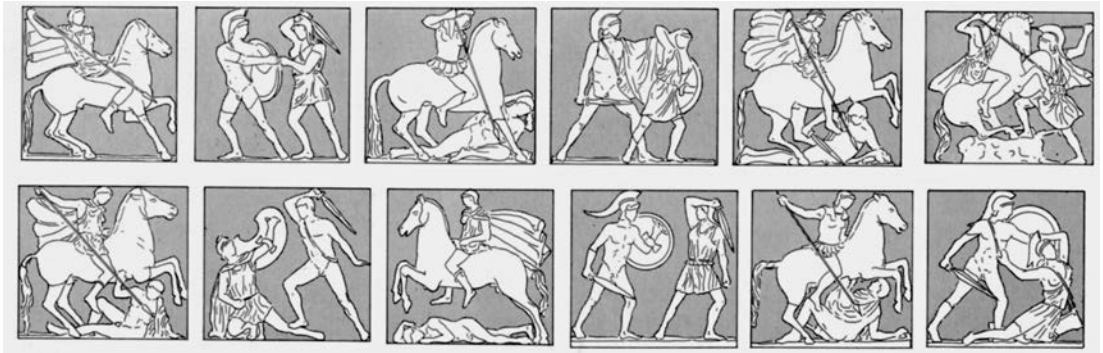


Abb. 285  
Apollon bezwingt Gigan-  
ten. Attischer Kelchkrater  
des Niobiden-Malers,  
Ferrara, Mus. Nazionale,  
um 460–450 (Detail von  
Abb. 218)



inszeniert: Sie weicht zurück, hebt jedoch meist noch wehrhaft ihre Waffe gegen den Hopliten, und vor allem stürzt sie noch nicht zu Boden; und auch der Hoplit nähert sich ihr mit meist nur bedrohlich gehaltener Waffe, nur selten stößt er die Lanze in ihren Körper. Das ist insofern aufschlußreich, da die Szene ebenfalls aus dem Repertoire der vielszenigen Amazonomachiedarstellungen entnommen wurde – und sich dort, wie gesehen, auch andere, durchaus eindrucksvollere Möglichkeiten geboten hätten, um den Sieg eines Griechen über eine Amazone zu formulieren, wie vor allem das zentrale Motiv der Schlachtdarstellungen mit der zu Boden stürzenden Amazonenkönigin<sup>142</sup> (Abb. 269–270. 272). Aber auch hier bestand offensichtlich das Interesse eher an einer abgeschwächten Ikonographie der Sieghaftigkeit und des Unterliegens.

Zu Recht wurde darauf hingewiesen, daß die Ikonographie dieser Bildfassung den geläufigen Verfolgungsszenen nahesteht, wie sie im 5. Jh. zur Formulierung von erotischem Verlangen eingesetzt wurden<sup>143</sup>. Götter eilen hinter ihren flüchtenden Geliebten her, Helden hinter den von ihnen Begehrten, Bürger hinter Frauen, und dabei wird häufig der Aspekt einer gewaltsamen Bezwingung durch das Motiv der im Anschlag gehaltenen Waffe mit suggeriert (Abb. 284<sup>144</sup>). Vor dem Hintergrund solcher Bilder mochte der Betrachter auch in den Amazonomachiebildern die Geschlechterbeziehung mit thematisiert sehen – zumal der Kampf zwischen Griechen und Amazonen und die Bezwingung der Amazone ja grundsätzlich immer leicht als Metapher der (erotisch-sexuellen) Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern verstanden werden konnte. Trotzdem sollte man mit einer pauschalen Bewertung dieser neuen Amazonomachiebilder vorsichtig sein: Die Ikonographie erinnert zweifelsohne an die erotischen Verfolgungsszenen, und die Beliebtheit dieser Fassung der Amazonomachie (als die einzige Fassung, die neben der dominanten Formulierung Bestand hatte) wird wohl ebenfalls im Kontext des besonderen Interesses an derartigen Verfolgungsszenen im 3. Viertel des 5. Jh. gesehen werden müssen. Doch ist der ikonographische Unterschied zwischen kriegerischer Verfolgung und erotischer Verfolgung nicht groß, wie der Vergleich mit anderen Kampfszenen etwa zwischen Göttern und Giganten oder normalen Hoplitenszenen zeigt (Abb. 145. 285<sup>145</sup>). Letztlich ist es die Waffenführung des Angreifers und das Verhalten des Opfers, die je nach Akzentuierung die Szene in ihrer spezifischen Bedeutung charakterisieren können. Ein verhalten aggressiver, mehr überlegener Auftritt des Angreifers und ein dezent labiles Zurückweichen des Opfers konnte dabei jedoch auch aus anderen Interessen um die hoplitischen Qualitäten gewählt werden, ohne eine Angleichung an die erotische Ikonographie gleich zu intendieren. Zumal die Vasenmaler, wenn sie diese Angleichung hätten explizit machen wollen, eindeutige Formen paralleler Ikonographie hätten wählen können – etwa



mit dem Motiv des Zugreifens oder des dynamischen Verfolgens, wie es die erotischen Szenen meist auszeichnet; interessanterweise geschah gerade dies aber nicht. Kurzum: Die Amazonomachiebilder nahmen eine unbestimmt-offene Position ein, und hierin lag vielleicht ihr größter Reiz. Zweifelsohne schwang in ihnen ein besonderes erotisches Potential mit, das aber keineswegs bei jedem Bild als mit akzentuiert verstanden sein mußte – vielmehr oblag es dem Interesse des Betrachters, welche Perspektive er auf die Darstellung wählen wollte. Gerade diese Offenheit der Bilder, beide Aspekte, kriegerische Überlegenheit und erotisches Begehren, ungewichtet nebeneinander zu assoziieren, bildete somit die eigentliche Qualität dieser Bildfassung – und insofern auch den Grund für die Wahl ihrer auffallend unbestimmten Kampf-Ikonographie.

Alles in allem ist es eine überraschende Wende, die die Ikonographie der Amazonomachie in den Jahrzehnten um 450–430 erfährt. Bedenken wir die extreme Aggressivität und absolute Ohnmacht, die die Bilder noch zu Anfang des Jahrhunderts ausgezeichnet hatten, so wird um so deutlicher, wie radikal man die Konzeption dieses Bildthemas nun umgewichtet hatte: keine klare Aggression, keine eindrucksvolle Sieghaftigkeit der Griechen, keine explizite Überwindung und Besiegung der Amazonen. Und dies geschah gleichzeitig zu den Bildern der Gigantomachie, in denen gerade damals diese Aspekte wieder stark akzentuiert wurden. Doch die Besonderheit der neuen Amazonomachiebilder geht noch weiter. Denn sie stehen nicht nur diachron im Kontrast zu früheren Darstellungen der Amazonomachie und synchron im Kontrast zu Darstellungen anderer mythischer Schlachten, sondern sie stehen überraschenderweise auch zugleich im Kontrast zu anderen gleichzeitigen Darstellungen der Amazonomachie in anders determinierten Kontexten der Auseinandersetzung. Vergleicht man die Vasenbilder mit den etwa zeitgleichen Darstellungen der Amazonomachie am Parthenon<sup>146</sup>, sowohl an seinen Metopen der Westseite (Abb. 286) als auch am Schild der Athe-

Abb. 286  
Amazonomachie. Westmetopen des Parthenon in Athen (Umzeichnung)

na Parthenos, so zeigt sich ein eklatanter Unterschied: Dort finden wir diejenigen Szenen aggressiver Überwindung und starker Sieghaftigkeit, deren Fehlen die Vasenbilder gerade auszeichnet. So töten etwa auf den Metopen berittene Amazonen ihre unterliegenden Gegner, aber auch Griechen überwinden in drastischer Form die Kriegerinnen; in ihrer grundsätzlichen Tendenz entsprechen die Szenen der Ikonographie der vielszenigen Amazonomachien der 60er und 50er Jahre, mit ihrer Schilderung eines heftigen und aufregenden Kampfgeschehens.

Diese Diskrepanz zu den gleichzeitigen Darstellungen am Parthenon ist der eigentliche Schlüssel zum Verständnis der Vasenbilder. Hierin zeigt sich nochmals deutlicher, daß es bei den Vasenbildern eben nicht so sehr um die Schilderung klarer Kampfsituationen ging, mit dem primären Ziel, die hoplitischen Qualitäten der Kombattanten zu definieren und hierüber einen aufsehenerregenden Sieg zu formulieren. Dies mochte bei der Darstellung im öffentlich-repräsentativen Raum der Polis interessieren, da es vor allem darum ging, die Bedrohung durch die Amazonen und den dann um so größer wirkenden Sieg der Athener über sie zu formulieren. Im Kontext des Symposions, wo hingegen die Vasenbilder ihre Wirkung vorrangig entfalteten, scheint eine solche Auseinandersetzung mit der Amazonomachie weniger fasziniert zu haben. Nicht die Konfrontation mit klaren Kampfsituationen und damit eindeutigen Formulierungen von Sieghaftigkeit wurde hier gesucht, sondern vielmehr eine Konfrontation gerade mit unklaren und überraschenden Kampfszenen, die beim Betrachter eine ganz andere Form der Unterhaltung und emphatischen Auseinandersetzung mit der kriegerischen Gewalt erlaubten: indem die Bilder ihn nachdrücklich herausforderten, sich den Verlauf des Kampfes, mit allen dazu gehörigen Empfindungen und Emotionen der Kontrahenten in seiner Phantasie zu imaginieren. Was die Bilder am Parthenon explizit zeigten, mußte sich der Betrachter der Vasen also selbst ausmalen. Dabei mochte die grundsätzliche Vorstellung von der Amazonomachie letztlich entsprechend sein – in beiden Kontexten konnte der Betrachter gleichermaßen den Reiz der Amazonomachie ausschließlich im eindrucksvollen Sieg der Athener über die gefährlichen Kriegerinnen sehen. Nur wirkten in den Bildern je nach Kontext (und den dort vorherrschenden Bedürfnissen und Rahmenbedingungen einer Auseinandersetzung mit Bildern) unterschiedliche Strategien, wie diese Auseinandersetzung konkret realisiert werden konnte: Mal formulierte die Ikonographie unmißverständlich und plakativ die gewünschten Vorstellungen, mal bediente sie sich des Risikos einer verunklärten Ikonographie, deren Gewinn in der stimulierenden Unterhaltung des Betrachters lag. Die Divergenzen in der Ikonographie sind somit nicht unbedingt auf unterschiedliche Auffassungen von diesem Bildthema zurückzuführen, sondern wohl eher auf die Rezeption des Themas in



Abb. 287  
Kampf zwischen Grieche  
und Amazone. Attische  
Pelike des Kleophon-  
Malers, Palermo, Mus.  
Archeologico Regionale,  
um 430–420

unterhaltungstechnisch divergent funktionierenden Kontexten. Hier offenbart sich ein grundlegend aufschlußreicher Befund einer kontextuell unterschiedlichen Nutzung von Bildern – wobei das eigentlich Spannende nicht in der Divergenz an sich liegt, sondern vielmehr darin, daß sich der Unterschied hier weniger in einer inhaltlichen Ausrichtung der Vorstellungen als vielmehr in der Form ihrer Vermittlung und assoziativen Bereitstellung konstituiert.

Hieraus mag nun auch leichter verständlich werden, warum sich gerade in dieser Zeit die Bilder der Amazonomachie und die der Giganthomachie so eklatant auseinanderbewegten. Beiden mythischen Kämpfen war ein sehr unterschiedliches Potential zu eigen, sowohl narrativ als

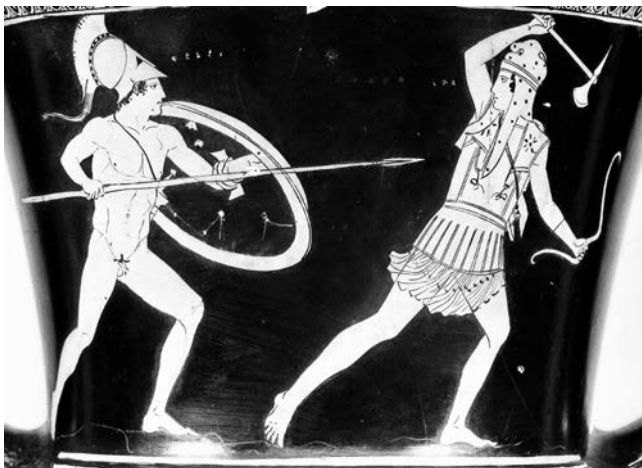


Abb. 288  
Grieche besiegt Amazone.  
Attischer Kantharos der  
Alexandre-Gruppe,  
London, British Mus.,  
um 430–420

Abb. 289  
Griechen tötet Amazone.  
Attische Schale des  
Eretria-Malers, Ferrara,  
Mus. Nazionale, um 430



auch ikonographisch. Und dieses jeweilige Potential wurde damals nun stärker als bisher ausgereizt. Bei der Darstellung der Gigantomachie bot sich aufgrund der narrativen Bedingungen nicht die Option einer derart spannungsreichen Inszenierung des Kampfgeschehens, da der Ausgang einer jeden Szene von vornherein feststand. Deshalb nutzten die Vasenmaler dieses Bildthema in anderer Weise, indem sie die Kehrseite dieses Mankos akzentuierten und die Gigantomachie gerade als Feld ausreizten, in dem aufsehenerregende und aufgrund ihrer Aggressivität emotional bewegende Kampfszenen vergegenwärtigt werden konnten. Bei den Bildern der Amazonomachie war dagegen das Potential gerade umgekehrt. Sie erschlossen aufgrund ihrer narrativen Disposition sowie der auch ikonographisch konstitutiven Asymmetrie der gegnerischen Parteien ein überaus reiches Feld, um konträr zu den Szenen klarer Kampfsituationen den Betrachter mit ungewöhnlichen und überraschenden Bildern unklarer Kräfteverhältnisse zu konfrontieren. Gemeinsam ist beiden Tendenzen, daß die Möglichkeiten einer emotional konditionierten Unterhaltung forciert zu nutzen gesucht wurden. Hierin definiert sich das eigentlich grundsätzliche Phänomen der Kampfdarstellungen um 450–430 – und erklärt sich auch die extreme Divergenz, die sich plötzlich im Horizont der Kampf-Ikonographie auftat.



## Ein Profil bleibt bewahrt: Bereitschaft zur Zweigleisigkeit

Jedoch ist es ebenso bezeichnend, daß diese Divergenz zwischen verschiedenen Kampfthemen vor allem ein Phänomen der sogenannten Hochklassik bleiben sollte. Nach 430 geht das Interesse an den verunklarenden Bildern mit dem schwachen Sieger auffallend zurück: Von zwölf Einzeldarstellungen aus dem Zeitraum von 430–400 zeigen gerade einmal drei (25%) den Angriff der berittenen Amazone (Abb. 287<sup>147</sup>). Sie konzentrieren sich zudem auf Formulierungen, die den Auftritt des Griechen betont stark und offensiv definieren; Bilder zurückweichender oder betont defensiv sich verhaltender Griechen sucht man vergeblich. Zumindest als Einzelbild reizt die Vision vom schwachen Sieger nur noch wenig.

Dieses gesteigerte Interesse wieder an Bildern expliziter Überlegenheit der Griechen charakterisiert auch die anderen Einzeldarstellungen. Neben den Bildern mit zurückweichenden Amazonen (Abb. 288<sup>148</sup>) treten jetzt erneut Darstellungen auf, die das explizite Töten einer Amazone durch einen Griechen zeigen – wie etwa auf einer Schale des Eretria-Malers in Ferrara<sup>149</sup> (um 430, Abb. 289): Dabei ist eine Szene drastischen Tötens gewählt, in der der Krieger einer abgewendeten Amazone das Schwert in den Rücken stößt. Es liegt nahe, diese Rückkehr zu einer drastischen Kampf- und Gewalt-Ikonographie im Zusammenhang mit den grundsätzlichen Verschiebungen zu sehen, die sich im selben Zeitraum

Abb. 290  
Amazonomachie. Attische  
Lekythos des Eretria-  
Malers, Boston, Mus. of  
Fine Arts, um 420





Abb. 291 A  
Amazonomachie.  
Attische Lekythos des  
Eretria-Malers, New York,  
Metropolitan Mus. of Art,  
um 420

auch bei anderen Kampfthemen, wie den Hoplitenkämpfen und (wenn auch nochmals anders gelagert) der Gigantomachie, beobachten ließen: Die damals zunehmende Ausrichtung auf Vorstellungen klarer Überlegenheit und Sieghaftigkeit erfaßte offensichtlich nun auch die Amazonomachie.

Allein in den mehr- und vielszenigen Darstellungen überlebte das kurz zuvor entdeckte, besondere Profil der Amazonomachie. Zumindest spielte man hier die Idee der starken und bedrohlichen Amazone weiterhin noch aus, wenn auch zum Teil eher marginalisiert. Insgesamt bleiben die Darstellungen dabei aber überraschend heterogen, was dafür spricht, daß man die Qualität der Amazonomachie gleichzeitig auf zwei Ebenen sah: einerseits weiterhin als Feld imposanter Kampfszenen mit starken Feinden, andererseits als Feld expliziter Vergegenwärtigung griechischer Sieghaftigkeit. Diese beiden Pole konnten jeweils einseitig ausgereizt oder auch vermischt ins Bild gebracht werden. Drei Darstellungen mögen die für diese Zeitstufe bezeichnende Vielfalt illustrieren:

Eine Bauchlekythos des Eretria-Malers in Boston<sup>150</sup> (um 420, Abb. 290) zeigt zwei Kampfszenen, in denen die beiden Amazonen überraschend bedrohlich auftreten: Sie führen ihre Lanzen jeweils dicht an den Körper des griechischen Hopliten heran – würde man die Führung der Waffen als Indiz für den Ausgang des Kampfes wählen, so würde nicht viel für einen griechischen Sieg sprechen. In der Konzeption unterscheidet sich das Vasenbild freilich von den zuvor betrachteten Bildern des schwachen Siegers: Der Vasenmaler verzichtet auf eine deutliche Asymmetrie in der Haltung und Aktion der Gegner, viel-



mehr läßt er beide gleichermaßen stark und offensiv angreifen. Entsprechend gewinnt die Waffenführung hier ein um so größeres Gewicht, da sie nicht eine gegenläufig schon angelegte Asymmetrie wieder aufheben kann, sondern in eine symmetrisch konzipierte Kampfanordnung eine Asymmetrie hereinholt. Einzig, daß der Vasenmaler diese Asymmetrie zugunsten der Amazonen auslotet und hierüber die Erwartung des Betrachters konterkariert, stellt das Vasenbild in die Tradition der vorausgehenden Bilder. Unter den Amazonomachiebildern, die auf eine Konterkarierung der Erwartungshaltung des Betrachters zielen, bildet die Lekythos jedoch ein außergewöhnliches Beispiel. Denn im Unterschied zu den vorausgehenden Bildern von 450–430 wird hier der Konflikt zwischen den verschiedenen Ausgangsmöglichkeiten nicht so sehr im Bild selbst angelegt, sondern mehr auf den Gegensatz zwischen dem Bild und der Betrachter-Erwartung beschränkt. Entsprechend wird im Bild selbst auch nicht mehr angedeutet, wie dieser Konflikt gelöst werden kann, da das Bild keinerlei Andeutungen gibt, die den ersten Eindruck eines starken Auftrittes der Amazonen überzeugend wieder aufheben könnten. Allein die Erwartung, daß die stark auftretenden Griechen die Amazonen schon noch irgendwie besiegen müssen, blieb Argument für den Betrachter, sich einen anderen Ausgang des Kampfes auszumalen, als den, den die Waffenführung potentiell andeutete.

Abb. 291 B

Doch dies war nur eine Option, wie man damals die Amazonomachie begreifen konnte. Deutlich entschiedener auf die griechische Sieghaftigkeit ausgerichtet sind zwei Lekythen des Eretria-Malers in New



Abb. 292  
Amazonomachie.  
Attische Lekythos des  
Aison, Neapel, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 430–420

York<sup>151</sup> (um 420, Abb. 291) und des Aison in Neapel<sup>152</sup> (um 430–420, Abb. 292). Auf der Lekythos in New York erscheinen acht Kampfszenen, von denen allein in zweien die Amazone kraftvoll und eventuell überlegen den griechischen Hopliten angreift – indem ihre Lanze bedrohlich dicht gegen den Körper des Hopliten geführt scheint. Alle anderen Szenen zeigen jedoch die Überlegenheit der Griechen: In vier Szenen stößt der Krieger seine Waffe gegen seine Gegnerin, bei zweien bricht die Amazone zudem sterbend zu Boden – die Szenen kommen der expliziten Gewalt-Ikonographie des frühen 5. Jh. deutlich nahe. Nicht ganz so drastisch, aber dennoch eindeutig in der Bewertung des Kräfteverhältnisses ist die Darstellung auf der Lekythos in Neapel konzipiert (Abb. 292): In allen fünf Kampfszenen ist die Überlegenheit des Griechen in Haltung sowie Waffenführung evident, die zugehörige Gegnerin hat sich entweder abgewendet oder ist zu Boden gestürzt und vermittelt keine überzeugende Bedrohung. Nur auf indirektem Weg akzentuiert der Vasenmaler die Gefährlichkeit der Amazonen, indem er weniger die eindrucksvolle Tat des Verwundens im überlegenen Nahkampf darstellt, sondern lediglich die Auswirkung der Gewalttat: So zeigt er einerseits einen verwundeten Griechen am rechten unteren Bildrand isoliert am Boden hockend, ohne angreifende Gegnerin, so daß sein Schicksal letztlich offen bleibt. Und andererseits zeigt er den angreifenden Hopliten im linken unteren Bildfeld von einem Pfeil in der Brust verwundet, ohne daß aber in dessen Verhalten eine entsprechende Reaktion auf die Verwundung formuliert würde. Zweimal begegnet also das Motiv der Verwundung, als Folge der Gefährlichkeit der Gegner, aber bezeichnenderweise beide Male aus der typischen Handlungsfolge bzw. Kampfkonstellation her-





ausgenommen, so daß die punktuell formulierte Überlegenheit der verwundenden Amazonen zugleich in ihren extremen Konsequenzen negiert wird: Der eine Hoplit bricht nicht unterliegend zusammen, und der andere erscheint nicht als hilfloses Opfer einer angreifenden und ihn tötenden Gegnerin. Bei beiden Vasenbildern zeichnet sich somit eine langsame Rückkehr zu der Ikonographie polarisierter Kampfdarstellungen ab: Die Überlegenheit der Griechen und das Unterliegen der Amazonen werden wieder eindeutiger formuliert und durch marginalisierte Gegenmotive der gefährlichen Amazonen zusätzlich unterstrichen. Wieder finden wir hier im späten 5. Jh. also Anzeichen einer partiellen Renaissance derjenigen Kampf- und Gewalt-Ikonographie, wie sie in das frühe 5. Jh. hineingeführt hatte.

Aber im Unterschied zu anderen Kampffthemen, in denen sich diese Renaissance durchdringender ausbreitet, bleibt die Form expliziter Überwindung der Amazonen nur eine Seite in einem letztlich ambivalent begriffenen Diskurs. Ob im gesamten Bilderbestand ausgeglichen durch gegenläufige Bilder oder ob ausgeglichen im einzelnen Bild durch die Kombination gegenläufiger Szenen: Grundsätzlich scheint es vor allem diese Zweigleisigkeit im Verständnis zu sein, die die Ikonographie der Amazonenkämpfe im späten 5. Jh. charakterisiert. Sie sollte dann am Ende des Jahrhunderts auch betont heterogene Darstellungen fördern, wie sie etwa auf einem Kolonnettenkrater in der Art des Pronomos-Malers<sup>153</sup> (um 410–400, Abb. 293) zu finden sind, mit der Gegenüberstellung der

Abb. 293  
Amazonomachie.  
Attischer Kolonnetten-  
krater aus dem Umkreis  
des Pronomos-Malers,  
Deutschland, Privatbe-  
sitz, um 410–400



bedrohlich angreifenden Amazone in der Mitte und drastischen Szenen ohnmächtig unterliegender Amazonen und explizit tötender Griechen an den Seiten. So sehr das allgemein zunehmende Interesse an polarisierten Kampfdarstellungen und eindeutigen Formulierungen von Überlegenheit auch die Amazonomachiebilder des späten 5. Jh. prägte – sie blieben letztlich doch, zu was sie im Laufe ihrer ikonographischen Geschichte unter Herausbildung eines eigenständigen Profils geworden waren: Bilder eines *anders* funktionierenden Kampfes, sowohl in der Formulierung griechischer Sieghaftigkeit, als auch in der Provozierung emphatischer Anteilnahme des Betrachters an dem im Bild geschilderten Kampfgeschehen.

## Der Kampf gegen die Kentauren: Die Faszination der Bedrohlichkeit



Innerhalb der mythischen Kämpfe bildet die Kentauiromachie einen Sonderfall. Schuld daran haben die Kentauren. Während die sonstigen mythischen Gegner, die wir bisher kennengelernt haben, Giganten oder Amazonen, aber auch die Gegner des Herakles, Kyknos und Geryoneus, immer wie Hoplitena auftreten, verkörpern die Kentauren von Anfang an einen Gegner von exotischem Profil. Als Sinnbilder der Kräfte der wilden und unheimlichen Natur stellen sie in allem pointierte Gegenbilder zu den Hoplitena dar<sup>1</sup>. Und als diese Gegenbilder entwickeln sie ein erstaunliches Potential des Bedrohlichen. Zwar kämpfen auch die anderen mythischen Gegner aggressiv und bedrohlich, aber sie kämpfen immerhin nach den berechenbaren Regeln des Hoplitenakampfes, ausgerüstet wie ihrer griechischen bzw. göttlichen Feinde mit den normalen Waffen des Kampfes, die sie auch ebenso nach den Spielarten der Kriegskunst korrekt einsetzen. Anders hingegen die Kentauren (Abb. 294–295). Sie kämpfen mit anderen Waffen von extremer Urtümlichkeit, Ästen, Bäumen und Felsen, die nur im wilden und dynamisch-aggressiven Ansturm erfolgreich als Schlag- und Stoßwaffen einzusetzen sind und denen die Bewaffnung der Hoplitena nur bedingt etwas entgegensetzen kann. Auch kämpfen die Kentauren, anders als ihre hoplitischen Gegner, ohne Deckung zu suchen, dafür aber mit höchstem Einsatz an roher Kampfeswut: Sie werfen sich mit der massigen Wucht ihrer Körper auf ihre Gegner, stürmen in ungebremstem Galopp auf sie ein, schlagen mit ihren Hufen gegen die Körper ihrer Opfer, trampeln sie nieder. Und schließlich kämpfen sie in unkonventionellem Auftritt: Sie treten in Rudeln auf und kämpfen konsequenterweise auch häufig gemeinsam, die Spielregeln des griechischen Kampfes Mann gegen Mann ignorierend. Kurzum: unberechenbare und rasende Gegner, Kampfmonster durch und durch, die nur durch brutales Niederkämpfen in ihrem furchtbaren Sturm zu bremsen sind.

Kein Wunder also, daß es gerade die Bilder der Kentauiromachie sein sollten, in denen ein klarer Gegenentwurf zu den sonstigen hoplitischen Kampfdarstellungen entstand. Was aber um so mehr wundert, ist die Art und Weise, wie man diese Idee des Gegenentwurfes zu nutzen suchte. Denn

Abb. 294  
Ein Kentaur greift einen  
Lapithen an. Attische  
Schale des Erzgießerei-  
Malers, München, Anti-  
kensmlg., um 490–480



exotische Andersartigkeit des Gegners lässt sich immer in zweierlei Form instrumentalisieren: Man kann sie auf die Charakterisierung des Gegners beschränken und damit den Sieg über ihn in seiner Außergewöhnlichkeit definieren; man kann die Andersartigkeit aber auch auf die Charakterisierung des Kampfgeschehens ausweiten und somit Gegenbilder zu den sonstigen Szenen griechischer Sieghaftigkeit entwerfen. Überraschenderweise war es die zweite Option, in der die Vasenmaler den besonderen Reiz der Kentaumachiebilder erkannt und ihn zu akzentuieren gesucht haben – wie zwei Vasenbilder des frühen 5. Jh. (Abb. 294–295<sup>2</sup>) illustrieren mögen. In den Bildern der Kentaumachie entstehen somit Visionen, wie wir sie in dieser Weise bisher kaum bzw. nur als Randerscheinungen erlebt haben: Visionen vom besiegt, unterliegenden und sterbenden Griechen.

Es ist diese Bedeutung der Kentaumachiebilder, als kontrastiver Entwurf zur griechischen Sieghaftigkeit, die sie für unsere Betrachtung besonders interessant werden lässt. Entsprechend möchte ich auch hierauf meine Fragen konzentrieren: Wie gestalten die Vasenmaler diese Gegenbeispiele zu den sonstigen Bildern betonter Sieghaftigkeit, wie thematisieren sie das Unterliegen und Sterben derjenigen Figuren, für die der Betrachter eindeutig Partei ergreift? Und vor allem: Bedienen sich die Vasenmaler dabei einer abweichenden Ikonographie zu den sonstigen Bildern? Stoßen wir hier nun unverhofft, nachdem wir die Frage danach schon als falsch gestellt abgetan haben, doch noch auf Indizien einer thematisch differenzierten Opfer-Ikonographie – und damit schließlich doch auch auf Indizien einer emotionalen Lenkung des Betrachters mittels einer unterschiedlich ausgerichteten Gewalt-Ikonographie?

Wenn wir unsere Betrachtung der Kentaumachiebilder vorrangig unter diese Fragen stellen, so bedeutet das freilich eine Einengung der



Abb. 295  
Kentauren töten einen  
Lapithen (Kaineus?). Atti-  
scher Kolonnettenkrater  
des Myson, Neapel, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 500–490

Sicht. Denn letztlich ist das Potential der Kentauiromachiedarstellungen größer. Schließlich wußten die Griechen in verschiedenen Versionen einen Kampf gegen die Kentauren zu erzählen<sup>3</sup> – und jede dieser Erzählungen weist ein unterschiedliches Potential auf.

Auf der einen Seite steht die Kentauiromachie des Herakles<sup>4</sup>. Sie wird in zwei Versionen geschildert: zum einen in dem Kampf des Helden gegen die Pholoe-Kentauren, zum anderen in der Überwindung des Nessos bzw. Eurytion, der seine Braut Deianeira zu entführen suchte. Diese Bilder vom Kentaurenkampf des Herakles sind eindeutige Darstellungen eines entschiedenen Kampfes – sowohl das Unterliegen der Kentauren ist offensichtlich als auch der Sieg des Helden glanzvoll.

Auf der anderen Seite stehen die Bilder der sogenannten thessalischen Kentauiromachie, als dem zweiten übergeordneten Erzählstrang<sup>5</sup>. Auch dieser Kampf wird in zweierlei Weise erzählt. Zum einen wird er als eine normale Schlacht zwischen den lapithischen Hoplitzen und den Kentauren geschildert, ohne Verweis auf die Gründe für diese Auseinandersetzung<sup>6</sup>. Anders aber als die Bilder von der Kentauiromachie des Herakles ist dieser Kampf stärker von seiner Ambivalenz her charakterisiert: Auch wenn der endgültige Sieg auf seiten der Lapithen liegen wird, so erscheint der Kampf doch heftig und unerbittlich geführt, Sieg und Tod stehen in den einzelnen Kampfgruppen dicht nebeneinander. Sinnfälligster Ausdruck für diese Auffassung vom ambivalenten Kampf sind die Bilder vom Schicksal des Lapithen Kaineus, die häufig sogar als Einzel- oder zumindest Hauptmotiv der thessalischen Kentauiromachie gewählt sind: Lebendig wird der kampfesstarke und tapfere Held von

den Kentauren in den Boden geschlagen – ein Alptraum für jeden griechischen Betrachter.

Zum anderen kann die thessalische Kentaumachie aber auch unter stärkerem Bezug auf ihren konkreten Anlaß geschildert werden: als frevelhafter Überfall der trunkenen Kentauren auf die Hochzeitsfeier von Perithoos und Hippodameia, aus dem heraus sich der verzweifelte Abwehrkampf der Festgemeinschaft entwickelt<sup>7</sup>. Waren es bei den Bildern der hoplitischen Schlacht die Vorstellungen von Kampf, Tapferkeit und Tod, die thematisiert wurden, so betonen diese Darstellungen nun mehr den Frevel der Kentauren und ihre gerechte Strafe. Im Vordergrund steht hier das Hereinbrechen der Gewalt in einen eigentlich gewaltfreien Raum. Und entsprechend ist es die gesamte Gemeinschaft, Männer, Frauen und Knaben, die in diesen Kampf verwickelt ist und die entsprechend auch mit den ‚Waffen‘ der häuslichen Welt kämpft: Bratspießen, Äxten, Klingen und Amphoren. Ähnlich wie beim Kampf der Hoplitengegen die Kentauren können auch die Bilder des Überfalls die ambivalente Situation des Kampfes zeigen, indem sie neben die Szenen der Überwindung vor allem solche der Bedrängnis von Frauen und Knaben mischen.

Nur die Bilder der thessalischen Kentaumachie hatten also das Potential, auch eindrucksvolle Szenen der Bedrohung und des Unterliegens griechischer Protagonisten vorzutragen, während die Kentaumachie des Herakles einseitig auf die Vorstellungen von absoluter Sieghaftigkeit ausgerichtet blieb. Bezeichnenderweise lag in den Bildern des Herakles auch nicht die Zukunft der Kentaumachiedarstellungen. Seit dem späten 6. Jh. treten sie mehr und mehr hinter den Bildern der Lapithenkämpfe zurück und verschwinden ab den 70er Jahren des 5. Jh. nahezu endgültig von der Bühne der attischen Vasenbilder. Dafür treten etwa gleichzeitig die Bilder vom Hochzeitsüberfall auf und bestimmen neben den Bildern des hoplitischen Lapithenkampfes immer mehr das Feld. In dieser chronologischen Stratigraphie der verschiedenen Erzählversionen zeichnet sich somit eine deutliche Verschiebung im Interesse an der Kentaumachie ab, eine Verschiebung, die nicht allein aus einem wechselnden Interesse an den führenden mythischen Protagonisten – Herakles auf der einen Seite bzw. Theseus auf der anderen Seite, der die Lapithen unterstützt – erklärt werden kann<sup>8</sup> (zumal bei den Bildern der thessalischen Kentaumachie häufig Theseus gar nicht dargestellt ist). Vielmehr scheint es gerade auch die zunehmende Faszination an dem besonderen Potential der Kentaumachie als konterkarierender Entwurf zu den sonstigen Kampfdarstellungen zu sein, die diesen Wandel im thematischen Spektrum mit bedingte. Und so erweist sich die Geschichte der Kentaumachiebilder im 6. und 5. Jh. nicht zuletzt auch als eine Geschichte des Spiels mit den Visionen des Bedrohlichen. In diesem Sinn wollen wir sie uns nun erschließen.



## Herakles gegen die Kentauren: Langweilige Sieghaftigkeit

Bevor wir uns dieser Geschichte jedoch zuwenden, werfen wir vorab, trotz ihrer Zukunftslosigkeit, einen kurzen Blick auf die Bilder vom Kentaurenkampf des Herakles<sup>9</sup>. In ihrem Entwurf klarer Sieghaftigkeit des Helden – und damit zugleich ohnmächtigen Unterliegens der Kentauren – bieten diese Darstellungen einen unverzichtbaren Hintergrund, vor dem die gegenläufigen Bilder der thessalischen Kentauiromachie dann um so präziser in ihrem spezifischen Profil ausgelotet werden können.

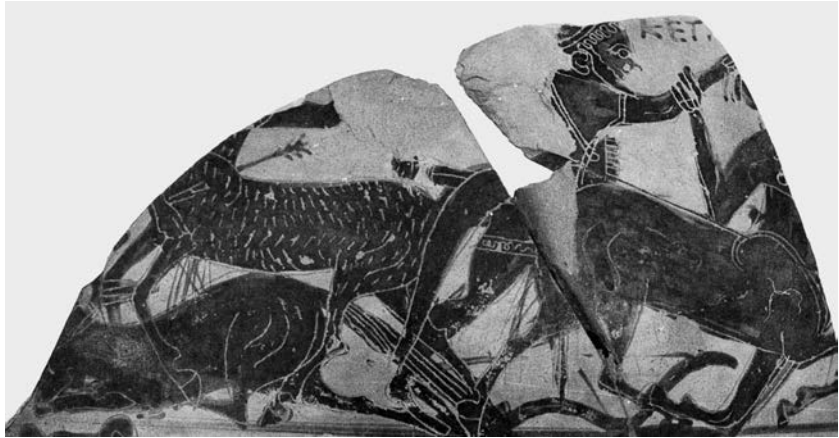
Seit Anfang des 6. Jh. begegnen Bilder vom Kentaurenkampf des Herakles – als eines der frühesten Themen der attisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei<sup>10</sup>. Beide Erzählversionen werden dabei aufgegriffen. Zum einen der Kampf gegen Nessos, der die Braut des Herakles, Deianeira, entführt hat und vom Helden eingeholt und bezwungen wird, wie es etwa eine tyrrhenische Halsamphora in Kassel<sup>11</sup> (um 560/50, Abb. 296) illustriert: Der fliehende Kentaur bricht in den Vorderläufen zusammen, wendet sich zu Herakles um und streckt ihm seine Rechte bittflehend entgegen, während der Held ihn von hinten angreift und sein Schwert gegen ihn stößt. Die Bedrohlichkeit des Kentauren ist hier nur schwach ausgeprägt, Gegenwehr entwickelt er keine, vielmehr wird er durch das Motiv des Frauenraubes vorrangig in seiner Untat charakterisiert, für die er seine gerechte Strafe empfängt.

Noch häufiger zeigen die Vasenmaler den Kampf des Helden gegen die Pholoe-Kentauren<sup>12</sup>. Diesen Kentauren geht es nicht besser als Nessos. Auch ihr ohnmächtiges Unterliegen wird in den Bildern evident. Auf einem Krater-Fragment des Sophilos in Athen<sup>13</sup> (um 590/80, Abb. 297) sprengen drei Kentauren auseinander, alle bezwungen von Herakles: Der Held hat einen nach rechts stürmenden Kentauren am Haar gepackt und stößt ihm sein Schwert in den Leib – in der Art der frühen Gewalt-Ikonographie markiert ein heftiger Blutstrom die geschlagene



Abb. 296  
Herakles bezwingt Nessos. Tyrrhenische Halsamphora, Kassel, Staatl. Mus. Antikensmlg., um 560–550

Abb. 297  
Herakles bezwingt die  
Kentauren. Attisches  
Krater-Fragment des  
Sophilos, Athen, Natio-  
nalmus., um 590–580



Wunde. Zwei weitere Kentauren stürmen im Rücken des Herakles davon, beide aber gleichfalls ohne Chance auf Rettung – der eine liegt schon zusammengebrochen am Boden, der andere ist von einem Pfeil des Helden im Rücken getroffen und knickt blutüberströmt in seinen Vorderläufen ein. Auf anderen Vasenbildern, wie etwa einer Hydria des Malers von Louvre F 6 in London<sup>14</sup> (um 560/50, Abb. 298), galoppiert ein ganzes Rudel von Kentauren vor Herakles davon. Der Held greift den hintersten der Kentauren an, packt ihn am Arm und stößt sein Schwert gegen ihn. Bedrohliche Gegenwehr geht auch hier von den Kentauren nur selten aus: Zum Teil führen sie unauffällig kleine Steine noch in Händen, häufig haben sie sich aber ihrer Waffen ganz entledigt und gestikulieren nur noch aufgeregt und hilflos mit beiden Händen.

Bei all diesen Bildern fällt die extreme Schwachheit und Ohnmacht der Kentauren ins Auge. Bezeichnend ist die einseitige Ikonographie des Unterliegens, die nahezu durchweg gewählt ist: Die von Herakles angegriffenen Kentauren erscheinen fast immer auf der Flucht und unter Verzicht auf jede kraftvolle Gegenwehr. Auf einen Gegner, der ihm angreifend gegenübertritt, stößt Herakles so gut wie nie<sup>15</sup>. Soweit für die Charakterisierung der Kentauren überhaupt auf ihre Bedrohlichkeit verwiesen werden soll, beschränkt man sie auf wenige Kentauren in marginalen Positionen: indem man an den Rändern der Kampfszene Felsen schwingende und angreifende Kentauren erscheinen läßt (Abb. 296). Doch dienen diese aggressiv auftretenden Kentauren letztlich mehr als Vergleichspunkt für das, was ihren Gefährten an Bedrohlichkeit verloren gegangen ist.

Diese betont schwache Charakterisierung der Kentauren als Gegner des Herakles ist überraschend. Zwar dominiert generell in dieser Zeit das Motiv des fliehenden Unterliegenden, wie unsere Betrachtung der anderen Bildthemen zeigte<sup>16</sup>. Doch war bei den anderen Bildthemen die



Ikongraphie des Unterliegens nicht derart einseitig auf diese Darstellung beschränkt; dort konnten etwa Amazonen oder Geryoneus den Helden auch angreifen bzw. zumindest im ruhmvollen Sterben vor ihm zusammenbrechen. Die Darstellung der vorrangig fliehenden Kentauren ist somit als ein spezifisches Phänomen der Kentaumachie zu verstehen. Nun könnte man zunächst das unhoplitische Verhalten der Kentauren dafür verantwortlich machen, daß sie sich eben nicht nach den Idealen eines ruhmvollen Kriegers bis zum letzten Atemzug gegen ihren Gegner werfen, sondern im Anblick gegnerischer Stärke lieber ihr Heil in der Flucht suchen. Doch widerspricht dieser Erklärung wiederum, daß andere ebenfalls unhoplitisch agierende Gegner, wie der Minotauros oder der nemeische Löwe, durchaus flexibler handeln können, indem sie auf den frühen Bildern sowohl die Helden angreifen als auch vor ihnen fliehen<sup>17</sup> (Abb. 299<sup>18</sup>). Warum den Kentauren ein weniger bedrohliches Verhalten zugestanden wurde als ihren Monsterkollegen, muß somit im Wesen der Kentauren selbst begründet liegen. An sich bot ihr Erscheinungsbild ja ein extremes Ausmaß an Bedrohlichkeit, mit der Wuchtigkeit ihrer Körper, der aggressiven Dynamik ihres Herangeloppierens und dem furchtbaren Schlagen ihrer Hufe. Allein hierdurch erschien ihr Auftritt durchaus bedrohlicher als etwa der des Minotauros. Doch war es wohl gerade dieses ‚Mehr‘ an Bedrohlichkeit, das es um so schwerer werden ließ, dem Helden einen gleich starken Auftritt zu verschaffen – und vor allem: seine überragende Stärke gegenüber solchen Monstern zu veranschaulichen. Hier stoßen wir wieder auf die alten Probleme der Sieger-Ikonomie: Gleichgültig, wie die Vasenmaler den angreifenden Herakles auch darstellten, ästhetisch verlor er immer gegenüber dem Auftritt des heranstürmenden Kentauren. Diesem Problem einer verkehrten Asymmetrie scheinen die Vasenmaler insofern entgegengetreten zu sein,

Abb. 298  
Herakles bezwingt die  
Kentauren. Attische  
Hydria des Malers von  
Louvre F6, London,  
British Mus., um 560–550

Abb. 299  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Hydria des Malers von  
London B76, Kopen-  
hagen, Nationalmus.,  
um 560



indem sie die Kentauren von vornherein nicht angreifen, sondern gleich ohnmächtig fliehen ließen: Dieses zu ihrem Wesen konträre Verhalten konterkarierte zugleich den dominierenden Eindruck ihrer Bedrohlichkeit und gewährleistete somit Herakles einen eindrucksvolleren Auftritt.

Hier zeigt sich ein grundsätzliches Phänomen der Kampf-Ikonographie, dem wir vereinzelt schon bei den früheren Betrachtungen begegnet waren<sup>19</sup>, das aber in diesem Beispiel nun besonders evident wird: Es ist ganz offensichtlich nicht nur das *inhaltliche Profil* der verschiedenen Typen von Gegnern, sondern auch ihr spezifisches *ikonographisches Potential*, was zu divergenten Lösungen innerhalb der Kampf-Ikonographie führen konnte. Und das bedeutet im Umkehrschluß, daß bei der Ikonographie des Unterliegens neben inhaltlichen Aspekten eben auch formale bild-immanente Kriterien hereinspielen konnten. Vor einer zu einseitig inhaltlichen Interpretation divergenter Ikonographien ist somit Vorsicht geboten: Die Kentauren erscheinen in den Bildern nicht unbedingt deshalb in ohnmächtiger Schwäche, weil sie als schwach und ohnmächtig verstanden wurden –, sondern sie erscheinen zunächst und vielleicht auch nur deshalb so, weil dies die einzig adäquate Ikonographie war, um den Auftritt ihres Bezwinners Herakles angemessen ins Bild zu setzen. Wieder zwingt die Inszenierung des Siegers zu kompatiblen Spielarten der Opfer-Ikonographie.

So eindrucksvoll die Bilder mit dem vor Herakles fliehenden Kentauren – oder gar, in seiner Multiplizierung, dem fliehenden Kentaurenrudel – auch waren, sie bargen zugleich eine Gefahr. Denn mit der Abschwächung der Bedrohlichkeit nahm man den Kentauren konsequenterweise auch ihr Potential als beeindruckende und starke Gegner des Herakles. Und je mehr der Kampf gegen sie zu einem einfachen





Abb. 300  
Herakles bezwingt die Kentauren. Attische Halsamphora des Nikosthenes-Malers, Würzburg, Martin von Wagner Mus., um 540–530

und wenig gefährlichen Unterfangen avancierte, desto mehr verlor schließlich auch der Sieg des Herakles an Glanz. Es scheint, daß manche Vasenmaler dieses Problem erkannt haben. Ab der Mitte des 6. Jh. lassen sich vereinzelt Experimente hin zu einer ausgewogeneren Ikonographie beobachten. So läßt etwa der Nikosthenes-Maler auf einer Halsamphora in Würzburg<sup>20</sup> (um 540/30, Abb. 300) zwei Kentauren vor Herakles davoneilen, betont aber zugleich ihre Gefährlichkeit, indem er am rechten Rand einen gefallenen Hopliten zeigt, der wiederum als früheres Opfer auf die Bedrohlichkeit der Kentauren verweist<sup>21</sup>; und auf einem Kantharos des Sokles-Malers in Berlin<sup>22</sup> (um 550–530, Abb. 301) erscheinen sogar drei Kentauren, die Herakles von beiden Seiten angreifen. Auch die Waffen, mit denen die Kentauren agieren, gewin-



Abb. 301  
Herakles kämpft gegen die Kentauren. Attischer Kantharos des Sokles-Malers, Berlin, Antikensmlg., um 550–530



Abb. 302  
Herakles bezwingt  
Nessos. Attische Halsam-  
phora des Affecters,  
München, Antikensmlg.,  
um 540–530



Abb. 303  
Herakles bezwingt  
Nessos. Attische Bauch-  
amphora der Medea-  
Gruppe, Malibu, Getty  
Mus., um 530–510



nen an Bedrohlichkeit: Während sie zuvor, wenn überhaupt, meist nur kleine Steine in Händen hielten (Abb. 298), die gegenüber einem Helden wie Herakles kaum beeindruckten, halten sie nun häufiger große Felsen gepackt, mit denen sie angreifen, die sie aber auch noch auf der Flucht mit sich führen, gewissermaßen als attributives Relikt ihrer Gefährlichkeit.

Doch blieben diese Experimente Randerscheinungen. Die Mehrzahl der Bilder verharrte in der alten Ikonographie. Wieder und wieder zeigen die Vasen auch nach der Mitte des Jahrhunderts und bis hinunter in die letzten Jahrzehnte des 6. Jh. ohnmächtig fliehende Kentauren, mit



Abb. 304  
Herakles bezwingt die Kentauren. Attische Halsamphora der Gruppe von Toronto 305, Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco, um 520–500

und ohne Deianeira, einzeln oder im Rudel (Abb. 302–303<sup>23</sup>). Daß es damals nicht dahin kam, die Bedrohlichkeit der Kentauren weiter auszubauen, wird vor dem Hintergrund der sonstigen ikonographischen Entwicklung dieser Zeit verständlich: Galt doch das Interesse mehr der Polarisierung der Kontrahenten und wurden der Sieg des Angreifers und die Ohnmacht des Unterliegenden in ihrem Gegensatz immer betonter ausgereizt. Im Fall des Kentaurenkampfes von Herakles war zwar von vornherein das Kräfteverhältnis stark asymmetrisch definiert, aber wo es ging, da lotete man diese Asymmetrie noch weiter aus – statt sie zu verflachen, wie es die experimentellen Bilder von 550–530 ansatzweise versucht hatten.

Abb. 305  
Herakles bezwingt einen Kentauren. Attische Schale des Malers der Pariser Gigantomachie, Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco, um 500–490



Abb. 306 A und B  
Herakles bezwingt Nes-  
sos. Attische Lekythos  
des Edinburgh-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 500



Entsprechend dem neuen Interesse zielen jetzt die ikonographischen Experimente vor allem darauf, das Unterliegen der Kentauren in immer drastischerer Weise zu schildern. Manche Vasenmaler lassen einzelne Kentauren wieder brutal zu Boden stürzen (Abb. 304<sup>24</sup>). Andere betonen stärker das Sterben des von Herakles angegriffenen Kentauren, indem sie ihn mit brechenden Augen oder blutenden Wunden wiedergeben (Abb. 305–306<sup>25</sup>). Auch das Gestikulieren der Kentauren kann nun in seiner verzweifelten Ohnmacht stärker betont werden, indem die Kentauren erregt oder bittflehend ihre Hände zu Herakles strecken (Abb. 304–306). Aber auch der Angriff des Herakles gewinnt an aggressivem Pathos: Er packt seinen Gegner am Haar (Abb. 307<sup>26</sup>), drückt ihn zu Boden (Abb. 308<sup>27</sup>) oder packt ihn an seinem Schweif und wirbelt seinen hinteren Körper nach oben (Abb. 309<sup>28</sup>). Je ohnmächtiger und drastischer das Unterliegen des Kentauren gezeigt wird, desto mehr können seine Gefährten in ihrer Bedrohlichkeit wieder stärker betont werden – als Ausgleich und zugleich Vergleichspunkt zur Schwäche ihres unterliegenden Kameraden (Abb. 305, 307–309): Hier entfalten die Kentauren nun zum Teil eine erstaunliche Aggressivität und dynamische Bedrohlichkeit, indem sie mit erhobenen Ästen, Bäumen oder Felsen gegen Herakles stürmen<sup>29</sup>. Solch tapferes Kämpfen bleibt jedoch weiterhin nur ihnen gewährt. Der von Herakles primär angegriffene Kentaur vermag dagegen auch in diesen Bildern weiterhin keine kraftvolle Gegenwehr zu entwickeln<sup>30</sup>.

Doch dürfen die außergewöhnlichen Entwürfe der zuletzt angesprochenen Bilder nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Potential an aufsehererregenden Kampfdarstellungen bei der Kentaumachie des He-





Abb. 307  
Herakles bezwingt einen  
Kentauren. Attische  
Schale des Epiktet,  
Zürich, Kunsthandel,  
um 510–500



Abb. 308  
Herakles bezwingt einen  
Kentauren. Attische  
Schale des H-Malers,  
Basel, Antikenmus.  
und Smlg. Ludwig, um  
510–500

Abb. 309  
Herakles bezwingt einen  
Kentauren. Attische Hals-  
amphora des Diosphos-  
Malers, USA, Privatbesitz,  
um 500–490



rakles offensichtlich geringer war als bei den gleichzeitigen Bildern der Amazonomachie oder Gigantomachie sowie auch der normalen Hoplitomachie der Fall. Daß dies jedoch weniger an den Kentauren als vielmehr an Herakles lag, zeigt der Vergleich mit den gleichzeitigen Bildern der thessalischen Kentauiromachie. Dort finden sich, wie wir gleich noch sehen werden, deutlich pathetischere und aufsehenerregendere Szenen des Tötens und Sterbens (Abb. 346–348). Demgegenüber blieb der Kentaurenkampf des Herakles letztlich blaß. So verwundert es auch wenig, daß sich die Bilder von der Kentauiromachie des Herakles dann schnell von der Bühne der attischen Vasenbilder verabschieden sollten. Nach 480 sind Bilder des Kampfes gegen die Pholoe-Kentauren nicht mehr zu greifen, und auch nur noch wenige Bilder mit dem Kampf gegen Nessos tauchen weiterhin auf<sup>31</sup>. Offensichtlich war die spezifische Qualität der Herakles-Bilder nur bedingt geeignet, die damals aktuellen Interessen zu befriedigen: Die Kentauiromachie des Herakles bildete einen idealen Entwurf, solange es darum ging, die überlegene Stärke und Sieghaftigkeit des Helden zu veranschaulichen. Aber diese Klarheit des Kräfteverhältnisses verhinderte umgekehrt, daß die Kampfszene in einem spannungsvollen Aufbau geschildert werden konnte – war es doch unmöglich, die Kentauren eine auch nur halbwegs überzeugende Bedrohlichkeit gegenüber Herakles entwickeln zu lassen. Gerade an einer solch spannungsvollen Schilderung des Kampfgeschehens bestand in den Jahrzehnten seit der Jahrhundertwende aber ein zunehmendes Interesse – ein Interesse, das die Herakles-Bilder nicht ausreichend befriedigen konnten und wohl deswegen mehr und mehr an Attraktivität einbüßten. Letztlich war es also die herausragende Stärke des Herakles, die nicht nur den Kentauren, sondern auch diesen Bildern zum Verhängnis wurde<sup>32</sup>.



## **Die thessalische Kentauromachie: Visionen von einem schrecklichen Kampf**

Konträr zur Kentauromachie des Herakles, die ein Zuviel an Sieghaftigkeit charakterisiert, stehen die Bilder von der thessalischen Kentauromachie. Sie zeichnen sich vor allem durch die außergewöhnliche Bedrängnis der griechischen Hopliten und die teils erschreckende Überlegenheit der Kentauren aus. Die Vasenmaler nutzten dieses Potential unterschiedlich. Mal reizten sie das Unterliegen der griechischen Hopliten bis an die Grenzen des Erträglichen aus, mal kompensierten sie wieder die ungeheuerlichen Szenen mit um so aggressiveren Bildern eines klaren griechischen Sieges. Dieses Ringen zwischen extremen und kompensierenden Szenen ist das eigentliche Charakteristikum der thessalischen Kentauromachie. Es findet sich nahezu in allen Bildern auf unterschiedliche Art ausgetragen: entweder in der Kombination verschiedener Kampfszenen oder im komplexeren Entwurf einzelner Kampfszenen. Das wohl berühmteste und zugleich bezeichnendste Beispiel hierfür sind die Bilder vom Tod des Kaineus. Sie sollen daher den Auftakt unserer Betrachtung der thessalischen Kentauromachie bilden.

### **Das Schicksal der Unterliegenden: Der Tod des Kaineus**

Der eigentliche Reiz bei der Erzählung von Kaineus lag in der Verschränkung der beiden zentralen Themen, Kampf und Tod. Dabei war es allerdings nicht so sehr die Verschränkung, sondern vor allem auch das Ausbalancieren beider Themen, worin die besondere Qualität der Erzählung bestand: Hierdurch gelang es, die Ambivalenz der Szene nachdrücklich zu unterstreichen und das dichte Nebeneinander von ruhmvollem Kampf und tapferem Tod zu veranschaulichen.

In den Erzählungen von der thessalischen Kentauromachie galt Kaineus als starker Kämpfer auf seiten der Lapithen<sup>33</sup>. Da er unverwundbar war, wurde er bei lebendigem Leib von den Kentauren mit Ästen, Bäumen und Steinen in den Boden geschlagen (wieweit seine Überwindung mit rechten Dingen zuring oder ob er auf göttlichen Befehl, zur Strafe für seine Hybris, getötet wurde, wird in den Versionen unterschiedlich erzählt<sup>34</sup>). Dieser aufsehenerregende Tod läßt Kaineus zum prominentesten Opfer der Kentauren werden. Entsprechend griffen auch die Vasenmaler des 6. und 5. Jh. die Szene vom Tod des Kaineus auf<sup>35</sup>. Dabei verstanden sie es, ihr Potential geschickt auszunutzen, wie eine Halsamphora des Antimenes-Malers in New York<sup>36</sup> (um 530–510, Abb. 310) illustrieren mag: Kaineus erscheint schon halb im Boden steckend,



Abb. 310  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attische Halsamphora  
des Antimenes-Malers,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art, um 530–510

während die Kentauren mit Ästen und Steinen weiter auf ihn einschlagen. Doch in Kaineus Handeln weist nichts auf sein Sterben, sieht man einmal von seinem Einsinken in den Boden ab. Im Gegenteil, kraftvoll kämpft er bis zu seinem endgültigen Versinken weiter, greift seine Gegner unvermindert an und vermag einen von ihnen sogar noch zu töten – ein Hoplit, selbst im Sterben noch tötend, wie er in einem besonderen Ausmaß dem archaischen Kriegerideal entsprechen mochte. Dies war eine außerordentliche Bildidee, die die beiden unterschiedlichen Erzählmomente, das starke Kämpfen des Hopliten und seinen anschließenden Tod, in eine einzige Szene zu verknüpfen verstand und damit eine ungeheuerliche Kampfszene schuf. Je nachdem, wie man die beiden Aspekte, Tod und Kampf, gewichten wollte, ließ sich die Szene dann unterschiedlich wahrnehmen: als tödlicher Kampf oder als Kämpfen bis zum Tod. Gerade für eine Auseinandersetzung mit den Vorstellungen um das Unterliegen und Sterben im Kampf mochte diese Offenheit des Bildes von Vorteil sein. Und so wundert es wenig, daß der Tod des Kaineus sowohl im 6. als auch im 5. Jh. immer wieder dargestellt wurde.

Freilich, wie alle anderen Bildthemen unterlagen auch die Darstellungen von Kaineus einem zeitlichen Wandel. Die Veränderungen betreffen vor allem die Ausformulierung der Ambivalenz: in welcher Gewichtung das kraftvolle Kämpfen und das Unterliegen des Hopliten mit-

einander verwoben werden. Je nachdem kann die Szene eine recht unterschiedliche Ausrichtung gewinnen. Mal betont sie in drastischer Weise das Sterben des Kaineus, mal rückt sie mehr sein eindrucksvolles Kämpfen in den Vordergrund, und ein andermal balanciert sie wieder die beiden Seiten in ihrer Komplementarität stärker aus. In diesen Verschiebungen spiegelt sich zugleich ein Wandel im Interesse am Schicksal des Unterliegenden wider. Es soll diese Perspektive sein, unter der ich die Kaineus-Bilder vor allem diskutieren möchte.

Die Bilder vom Tod des Kaineus beginnen im 6. Jh. mit einer ausgewogenen Darstellung der Kampfszene in ihrer Ambivalenz: Wie schon bei der Halsamphora des Antimenes-Malers gesehen, werden hier der Angriff der Kentauren und das wehrhafte Kämpfen des Hopliten als gleichwertige Aspekte mit einander verschränkt. Die früheste Version findet sich auf dem Klitias-Krater in Florenz<sup>37</sup> (um 570/60, Abb. 311). Hier erscheinen die Kontrahenten in der Ikonographie des offenen Kampfes kombiniert: Beide Seiten halten ihre Waffen drohend gegen den Gegner geführt, ohne aber explizit zuzustoßen bzw. zuzuschlagen. Zwei Kentauren schleppen schwere Felsen herbei, ein dritter hält einen Ast zum Stoß bereit, während Kaineus in der Ikonographie des angreifenden Hopliten erscheint, mit vorgeführtem Schild und zum Stoß erhobener Lanze. Lediglich die Position des im Boden schon halb steckenden Kaineus schafft eine merkwürdige Asymmetrie im Kräfteverhältnis. Aber sonst weist nichts auf sein Unterliegen: Es geht vielmehr um das tapfere und ruhmvolle Kämpfen des Kaineus, bis in den Tod, über das der Hoplit hier charakterisiert werden soll. Entsprechend zeigen ihn auch die anderen Bilder dieser Zeit bis etwa 530/20. Zum Teil betonen sie sogar die Stärke des Kaineus noch expliziter, indem sie ihn mit der Lanze zustoßen und einen der Kentauren verwunden lassen (Abb. 312<sup>38</sup>); hier erscheint die Bedrängnis der Kentauren eigentlich drohender als die des Kaineus.

So selbstverständlich diese frühe ikonographische Ausrichtung auch erscheinen mag, sie ist überaus aufschlußreich – und alles andere als selbstverständlich. Die Vasenmaler wählen die Szene eines dem Tod geweihten Hopliten, aber sie vermeiden weitgehend jede ikonographische Ausgestaltung, die explizit auf das Unterliegen oder Sterben des Hopliten weist. Dies ist insofern interessant, als die Vasenmaler in anderen Kampfdarstellungen durchaus auf eine ausgeprägte und teils sogar drastische Ikonographie des Unterliegens und Sterbens damals zurückgriffen<sup>39</sup> – und es auch hier hätten tun können. Offensichtlich interessierte sie an Kaineus aber weniger der Tatbestand, daß er unterlag, sondern sie waren eher bemüht, ihn von den anderen unterliegenden Hopliten zu unterscheiden und ihn in seiner ruhmvollen Tapferkeit und seinem kraftvollen Kämpfen zu charakterisieren. Entsprechend zeigten

Abb. 311  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren. Atti-  
scher Volutenkrater des  
Klitias und Ergotimos,  
Florenz, Mus. Archeologi-  
co Etrusco, um 570–560  
(Detail von Abb. 332)



sie ihn in der geläufigen Ikonographie des starken Angreifers (die freilich mit Motiven des Unterliegens nicht kompatibel war) und beschränkten sich allein auf das Motiv des Versinkens, um auf das drohende Schicksal des Kaineus zu verweisen. So gesehen erweist sich das Bild des Kaineus als überaus ideale Konzeption: Da jeder Betrachter um das Schicksal des Kaineus wußte, mußte im Bild das Unterliegen und Sterben nicht weiter akzentuiert werden – und man konnte den gewonnenen Freiraum dazu nutzen, um das tapfere Kämpfen des Todgeweihten um so betonter zu zeigen. Bedenken wir die Möglichkeiten, die sich in der frühen Kampf-Ikonographie sonst anboten, um ruhmvolles Unterliegen und Sterben zu formulieren, so stand dort immer der Aspekt des Unterliegens im Vordergrund, da in diesen Bildern allein über die ikonographische Ausgestaltung das Schicksal der kämpfenden Hoplitens veranschaulicht war. Man hatte dort lediglich die Option, den Hoplitens ruhmvoll oder ruhmlos unterliegen zu lassen, indem man ihn entweder zum Gegner hingewandt und wehrhaft kämpfend oder abgewandt und fliehend zeigte. Aber primär war und blieb der Hoplitens als Unterliegender charakterisiert. Demgegenüber bestand bei den Kaineus-Bildern nun die Chance, daß man auf das Wissen des Betrachters setzen und somit ikonographisch freier operieren konnte: Das Unterliegen konnte im Bild vernachlässigt und das ruhmvolle Kämpfen stärker betont werden. Hier eröffnete sich eine ganz andere Art, um im Bild über das tapfere Sterben reden zu können.

Freilich hätte man dieses Spiel mit dem Wissen des Betrachters auch in die entgegengesetzte Richtung ausreizen können: indem man mehr das Unterliegen und Sterben betonte und dann darauf gebaut hätte, daß



der Betrachter schon um den besonderen Ruhm und die Stärke des Kaineus weiß. Insofern ist es bezeichnend, daß man damals nicht diese, sondern die andere Version wählte. Es war also mehr das tapfere Kämpfen als das Unterliegen, was an Kaineus interessierte. Dies fügt sich gut mit anderen Beobachtungen, die wir zuvor bei den frühen Kampfdarstellungen gemacht haben<sup>40</sup>: Auch in den sonstigen Bildern konzentrierte sich das Interesse auf die Stärke und das kraftvolle Kämpfen der Hopliten. Das Unterliegen und Sterben scheinen hingegen als zentrale Themen nicht erschlossen worden zu sein, jedenfalls griff man innerhalb der sonstigen Kampf-Ikonographie das Motiv des ruhmvoll Sterbenden weitaus seltener auf als das des ruhmlos Unterliegenden. Insofern muß man sich überhaupt fragen, wie die frühen Kaineus-Bilder konkret verstanden wurden: ob es der Aspekt des tapferen Unterliegens war oder eher der Aspekt des in seiner Kampfeswut unbremssbaren Kriegers, was primär faszinierte. Woraus sich aber auch immer die Faszination speiste, es speiste sie letztlich doch nur Verhalten. Auf's Ganze gesehen sind es im Zeitraum von 570/60–530 gerade einmal 8 von insgesamt 43 Bildern der thessalischen Kentauromachie, die Kaineus zeigen. Auch dies mag ein Indiz dafür sein, daß in der allgemeinen Feier ruhmvollen und tapferen Kämpfens die Idee des Unterliegens damals weniger interessierte. Aber die Zeiten sollten sich ändern.

Ab 530 nehmen die Bilder mit Kaineus deutlich zu. Unter den Vasenbildern der führenden schwarz- und rotfigurigen Vasenmaler des letzten Drittels des 6. Jh. stellen sie mehr als die Hälfte dar (von 14 Bildern

Abb. 312  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Siana-Schale des Malers  
von Boston CA, Malibu,  
Getty Mus., um 560



zeigen allein 10 Kaineus)<sup>41</sup>. Zugleich stehen nun zwei Alternativen in der ikonographischen Ausgestaltung nebeneinander. Die eine zeigt weiterhin das kraftvolle und wehrhafte Kämpfen des Kaineus, wie dies schon die früheren Bilder getan hatten. Als Beispiel sei neben der oben schon genannten Halsamphora des Antimenes-Malers (Abb. 310) etwa auf eine weitere Halsamphora in New York<sup>42</sup> (um 510, Abb. 313) verwiesen. Im Unterschied zu den früheren Bildern erscheint die Dramatik der Szene allerdings pointierter formuliert (wie für die Bilder dieser Zeitstufe auch kaum anders zu erwarten): Die Kentauren stürzen sich mit größerer Dynamik auf ihr Opfer, bäumen sich zum Teil gewaltig vor ihm auf, bedrängen ihn dichter von beiden Seiten; und sie schwingen auch ihre Waffen nochmals aggressiver gegen den Hopliten, indem sie etwa mit dem Ast kraftvoll im Rücken ausholen oder massive Felsen heranwuchten, um Kaineus damit zu erschlagen. Auch Kaineus kann nun häufiger nach hinten gewandt agieren, wie seine Beinstellung andeutet; hierdurch versuchen die Vasenmaler, seine Bedrängnis von beiden Seiten und entsprechend sein Reagieren auf beide Gegner hin zu veranschaulichen<sup>43</sup>.

Während Kaineus in diesen Bildern noch wehrhaft streitet, betonen andere Bilder in neuer Weise seine Bedrängnis und sein Unterliegen: Auf einer Halsamphora in der Art des Malers von London B272 in Würzburg<sup>44</sup> (um 510, Abb. 314) duckt sich etwa der Hoplit in defensiver Abwehrhaltung und zielt mit der Lanze gegen einen der sich vor ihm aufbäumenden Kentauren; auf einer Halsamphora der Dot-Band-Klasse in München<sup>45</sup> (um 500, Abb. 315) kippt Kaineus hingegen schon im Schema des kraftlos unterliegenden Kriegers nach hinten, während ein Kentaure einen Felsen gegen ihn zu schleudern ansetzt. Hier ist es also das

Abb. 313  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attische Halsamphora,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art, um 510





Abb. 314  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren. Atti-  
sche Halsamphora in der  
Art des Malers von Lon-  
don B272, Würzburg,  
Martin von Wagner Mus.,  
um 510

ohnmächtige Unterliegen des Hopliten, über das die Szene nun vorrangig definiert wird: Alle aufsehenerregende Gegenwehr, die ihn zuvor in den Bildern so nachhaltig charakterisierte, ist gewichen, und es bleibt allein sein entkräftetes Sterben.

Wie stark diese neue Sicht auf den sterbenden Kaineus die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. prägen konnte, zeigt auch eine Schale des Oltos in Kopenhagen<sup>46</sup> (um 520/10, Abb. 316). Der Vasenmaler hat hier auf die geläufige Kaineus-Ikonographie verzichtet und zeigt einen sterbenden Hopliten in der damals geläufigen Ikonographie des Unterliegens<sup>47</sup>; allein die Namensbeischrift läßt ihn als Kaineus identifizieren. Eine solche Benennung von Hopliten, die in einer normalen, nicht-narrativen Ikonographie erscheinen, ist nicht neu. Schon der Timiades-



Abb. 315  
Kentaur bezwingt Kaineus.  
Attische Halsamphora  
der Dot-Band-Klasse,  
München, Antikensmlg.,  
um 500

Abb. 316  
Kentauren bezwingen  
Kaineus. Attische Schale  
des Oltos, Kopenhagen,  
Nationalmus.,  
um 520–510



Maler hatte auf einer tyrrhenischen Halsamphora in Rom<sup>48</sup> (um 560, Abb. 317) einen Hopliten als Kaineus bezeichnet. Während dort aber der Maler hierfür einen angreifenden Hopliten im offenen Kampf gewählt hatte, gemäß dem damals vorherrschenden Interesse an Kaineus als starkem Kämpfer, da wählte Oltos nun umgekehrt einen sterbenden Hopliten für seinen Kaineus<sup>49</sup>. Ganz offensichtlich geht es dem Vasenmaler hier, wie ebenso schon dem Timiades-Maler, weniger darum, die konkrete Erzählung von Kaineus darzustellen. Vielmehr bedienen sich beide der deskriptiven Hopliten-Ikonographie, um in einem allgemeinen Sinn die Situation des Kampfes zu beschreiben; lediglich um ihren Hopliten zu nobilitieren, fügen sie ihm jeweils den Namen des wohl berühmtesten Lapithen bei. Um so aufschlußreicher ist es aber, daß beide Vasenmaler sehr verschiedene Hopliten mit diesem Namen belegen. Hierin spiegelt sich nochmals der Wandel in der Auffassung von Kaineus wider, wie wir ihn auch innerhalb der Kaineus-Ikonographie beobachten können: Nicht mehr die Idee vom starken und kampfeswütenden Krieger ist es, die das Verständnis von Kaineus bestimmt, sondern vielmehr die Idee des entkräfteten und ohnmächtig sterbenden Hopliten.

Das Potential der Kaineus-Bilder wird also gerade umgedreht. Während die frühen Bilder eher einseitig das tapfere Kämpfen betonten und das Sterben marginalisierten, wählen nun die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. die entgegengesetzte Akzentuierung und konzentrieren sich nun einseitig auf das Sterben. Die Bilder von Kaineus werden somit zum Sinnbild vom Tod eines tapferen Kriegers. Diese Entwicklung überrascht. Denn sie steht konträr zu den Tendenzen, die sich in den sonstigen Kampfdarstellungen dieser Zeit abspielen. Wie wir gesehen haben, setzt bei allen Bildern des späten 6. und frühen 5. Jh. eine zunehmende



Abb. 317  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attische Halsamphora  
des Timiades-Malers,  
Rom, Mus. Capitolini,  
um 560

Polarisierung der Kontrahenten ein, die jedoch nicht dahin führt, die Ambivalenz des Kampfes stärker zu betonen, sondern die vielmehr der eindrucksvollen Inszenierung des starken und siegreichen Kriegers dient<sup>50</sup>. Innerhalb der anderen mythischen Kämpfe ist den Gegnern der Helden und Götter ein kraftvoller bzw. zumindest wehrhafter Auftritt nicht mehr vergönnt; sie alle, Kyknos, Geryoneus, die Amazonen und die Giganten, erscheinen nun mehr und mehr in der Ohnmacht ihres Unterliegens erfaßt. Griechen, die etwa Amazonen unterliegen, wie sie die vorausgehenden Bilder des 6. Jh. gekannt hatten, sucht man nun vergeblich. Und auch bei den nicht-narrativen Hoplitenkämpfen scheint es nicht so sehr der unterliegende Hoplit, sondern mehr der stärkere und siegreiche Krieger zu sein, dem das vorrangige Interesse gilt. Wie ist vor diesem Hintergrund nun aber die Entwicklung der Kaineus-Bilder zu verstehen?

Man wird das neue Interesse an den Kaineus-Bildern in einem weiteren Rahmen erklären müssen. So sehr das starke und überlegene Kämpfen auch im Zentrum der damaligen Kampfdarstellungen stand: Seine Kehrseite, das Sterben des tapferen Kriegers in der Schlacht, geriet damals ebenfalls stärker in den Blick. Nicht in den Szenen des Kampfes, dafür aber in den Szenen der Leichenbergung. Die Beliebtheit dieser Bilder stieg in den letzten Jahrzehnten des 6. Jh. sowie den ersten des 5. Jh. überraschend an<sup>51</sup>. Neben die traditionellen Darstellungen, die einen Krieger zeigen, der seinen gefallenen Gefährten aus der Schlacht trägt, treten neue Bilder, die den Blick auf den Leichnam des Gefallenen und damit auf seinen Tod konzentrieren: Sie zeigen den Gefallenen in ausgestreckter Lage, als inszenierten Mittelpunkt des Bildes, der von ein oder zwei Figuren emporgehoben wird – am bekanntesten sind dabei die Szenen von der Bergung des Memnon durch Eos<sup>52</sup> oder Sarpedon durch Hypnos und Thanatos<sup>53</sup> (Abb. 318<sup>54</sup>), aber das Schema scheint auch jenseits der narrativen Bilder verwendet worden zu sein<sup>55</sup>. Gerade das Aufkommen dieser zweiten Bildversion spricht für die damals wachsende Aufmerksamkeit gegenüber dem gefallenen Krieger, eröffnete doch



diese Version die Möglichkeit, den Tod im Kampf nachdrücklich in Szene zu setzen, ohne Ablenkung durch einen Sieger, allein konzentriert auf den Leichnam des Kriegers. Hier hatte sich der Diskurs um den heldenhaften Tod im Kampf einen neuen und eindrücklichen Weg erschlossen<sup>56</sup>. Es spricht einiges dafür, die neuen Kaineus-Bilder ebenfalls in diesem Horizont einer intensiveren Reflexion auf das Sterben heldenhafter Krieger zu erklären. Schließlich boten sich die Bilder von Kaineus hierzu besonders an, galt doch Kaineus als mächtiger und tapferer Krieger, und lag die Pointe bei der Erzählung von seinem Kampf ohnehin in seinem aufsehenerregenden Tod. Anders als etwa Memnon oder Sarpedon haftete Kaineus somit immer sein Sterben an. Und dies erlaubte, in seinen Bildern die Akzente auch anders zu setzen. Hier konnte man unmittelbar das Unterliegen und Sterben eines tapferen Kriegers darstellen – ohne Gefahr zu laufen, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Figur des Siegers zu sehr vom Sterben des Opfers abgelenkt wurde: Zu bekannt war die Bedeutung des Kaineus als heldenhafter Krieger, als daß sein Sterben nicht als starkes Sinnbild für den tapferen und ruhmvollen Tod in der Schlacht funktioniert hätte<sup>57</sup>. Und zu offensichtlich boten auch seine exotisch-wilden Gegner keinen Anknüpfungspunkt für eine bewundernde Aufmerksamkeit seitens des Betrachters.

Insgesamt wurde also der Diskurs um Kampf und Krieg in den Bildern des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. intensiver, indem die Pole expliziter formuliert wurden. Neben die laute Feier von überlegener Stärke und Sieghaftigkeit, wie sie in den Kampfdarstellungen so nachdrücklich gesucht wurde, trat als paralleles Phänomen eine stärkere Reflexion auf den heldenhaften Tod in der Schlacht. Beide Themen standen freilich in keinem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Gegenüber den dominierenden Bildern der Stärke verloren sich die gegenläufigen Dar-

Abb. 318  
Bergung des Sarpedon  
durch Hypnos und Thanatos. Attischer Kelchkrater  
des Euphronios,  
New York, Metropolitan  
Mus. of Art, um 510–500





stellungen deutlich. Doch scheint es, daß sich beide Seiten wechselseitig bedingten: Nur in einer Vorstellungswelt, die so massiv auf Sieg und Überlegenheit fokussiert ist, kann die Sicht auf den Tod im Kampf ertragbar und das Ideal vom heldenhaften Tod erfolgreich vermittelt werden. Und auch umgekehrt kann eine zu einseitige Konzentration auf Stärke und Sieghaftigkeit nicht lange ihre Überzeugungskraft behalten, wenn sie keinen Vergleichspunkt findet, von dem sie sich abzusetzen vermag: Nur wenn der Tod als Bedrohung weiterhin bewußt ist, kann der Sieg seinen eindrucksvollen Glanz bewahren. Kurzum, die zunehmende Konzentration auf die Szenen absoluter Sieghaftigkeit, die die Bilder am Ende des 6. Jh. erfuhren, führte wohl zwangsläufig dazu, daß auch die Gegenbilder vom heldenhaften Tod ein wachsendes Interesse im allgemeinen Diskurs fanden. Deshalb kamen damals neue Bilder auf, die im Unterschied zu den Kampfdarstellungen unmißverständlich den sterbenden Helden ins Zentrum stellten: Bilder von Gefallenen ohne störenden Sieger oder Bilder von tapferen Helden *par excellence*, die als Sinnbilder vom heldenhaften Tod leicht verständlich funktionieren konnten. Wieder war es also bei Kaineus seine Bedeutung als herausragender Krieger, die seine Beliebtheit bedingte – allerdings nun unter veränderten Vorzeichen: Während bei den frühen Bildern dieser Aspekt gerade alle Motive eines Unterliegens verhindert hatte, war er es nun, der um so mehr die Darstellung des Sterbens provozierte.

Das außerordentliche Profil, das die Kaineus-Bilder im ausgehenden 6. Jh. gewonnen hatten, sollte jedoch in dieser zugespitzten Ausformulierung nicht lange Bestand haben. Wie die Bilder der Leichenbergung um 480 ein bemerkenswert abruptes Ende finden, so verlieren auch die Bilder mit dem entkräftet sterbenden Kaineus plötzlich wieder ihre Beliebtheit<sup>58</sup>. Fortan sollte es weniger das Sterben sein, sondern vielmehr das ungebremsste Kämpfen selbst noch im Antlitz des Todes, das Kaineus auf den folgenden Vasenbildern des 5. Jh. auszeichnet.

Dabei sind es vor allem die 70er und 60er Jahre, in denen es zu einem schnellen Aufschwung der neuen Kaineus-Bilder kam<sup>59</sup>. Genaugenommen griffen diese neuen Bilder natürlich auf die alte Idee der archaischen Kaineus-Darstellungen zurück<sup>60</sup>. Doch sollte sie ab dem frühen 5. Jh. eine neue Dimension gewinnen – dank der neuen Interessen und neuen Spielarten innerhalb der Gewalt-Ikonographie.

In Gegensatz zu den Bildern des sterbenden Kaineus wehrt sich der Hoplit nun wieder in aggressiver Kampfeswut gegen seine Gegner. Eindrucksvolles Beispiel für diese neuen Bilder und zudem eine der innovativsten Fassungen gleich am Anfang der neuen Bildersequenz ist ein Stamnos des Kleophrades-Malers in Paris<sup>61</sup> (um 500–480, Abb. 319). Während auf der einen Gefäßseite ein Lapith kraftvoll einen gestürzten



Abb. 319  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Stamnos des  
Kleophrades-Malers,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 500–480

Kentauren bezwingt, begegnet auf der gegenüberliegenden Seite Kaineus im Abwehrkampf gegen zwei Kentauren. Kräftig holt er mit seinem Schwert zum Schlag gegen einen der Kentauren aus, der aus einer Wunde in der Brust blutet; die Verwundung verweist auf die aggressive Gegenwehr des Kaineus. Auch hält Kaineus nun wieder, im Gegensatz zu seinem Auftritt etwa auf der Schale des Oltos (Abb. 316), den Schild schützend vor seinen Körper (und selbst die Schlange als Schildzeichen scheint dem angreifenden Kentauren wehrhaft entgegen zu züngeln). Am meisten überrascht jedoch das Standmotiv des Hopliten. Hier beschreitet der Kleophrades-Maler neue Wege, die bezeichnenderweise erst unter den Malern der Polygnot-Gruppe wieder aufgegriffen werden sollten<sup>62</sup>: Kaineus hat seinen linken Fuß erhöht aufgesetzt und sein linkes Bein entsprechend im Knie stark angewinkelt. Die Haltung impliziert, daß er sich von unten her hochstemmt, gewissermaßen als Ausdruck seines ungebrochenen Kampfgeistes, und von unten her wieder aufzusteigen versucht. Daß es den Kentauren tatsächlich gelingen soll, diesen Hopliten in den Boden zu schlagen, sieht man dem Bild kaum an.

Die nachdrückliche Charakterisierung des Kaineus in seiner Wehrhaftigkeit bedingte freilich, daß man in seiner Ikonographie den drohenden Tod nicht mehr explizit vermitteln konnte. Bezeichnenderweise

verzichtete der Kleophrades-Maler auf diesen Aspekt aber nicht. Er verlagerte nur einfach seine Formulierung in die Ikonographie der Kentauren, indem er bei ihnen die Aggression ihrer Gewalt-Ausübung forcierte – als Spiegel der drohenden Gewalt-Auswirkung. Diese Lösung lag nahe und war schon von den späten schwarzfigurigen Malern zum Teil aufgegriffen worden. Doch beschritt der Kleophrades-Maler auch hier einen eigenen Weg, der in seiner Originalität zugleich die Probleme markiert, die sich innerhalb der konventionellen Kampf-Ikonographie ergaben – und vor deren Hintergrund die verschiedenen ikonographischen Experimente des Vasenmalers auch zu sehen sind. Die beiden Kentauren ließ der Kleophrades-Maler mit ihren drohend zum Stoß bzw. Schlag erhobenen Waffen, einem starken Ast bzw. Baum sowie einem gewaltigen Felsen, gegen Kaineus galoppieren und ihre Hufe gegen ihn schlagen. Soweit bewegte sich die Ikonographie in bekannten Bahnen. Jedoch fügte der Vasenmaler noch über dem Kopf des Kaineus einen geschleuderten Felsen hinzu, den sich der Betrachter im nächsten Moment auf den Hoplitens stürzend denkt. Damit gelang es ihm, zugleich auf verschiedenen Zeitstufen den Angriff der Kentauren zu formulieren und ihn dadurch zu verdichten: Zum einen zeigte er den momentanen Ansturm der beiden Kentauren, zum anderen verwies er auf einen zeitlich vorausgehenden Wurf eines Felsens gegen Kaineus<sup>63</sup>.

Bedrohlicher war der Angriff der Kentauren kaum zu formulieren – bedingt durch die Art der Waffen, mit denen sie angriffen, welche die Grenzen der Kampf-Ikonographie besonders eng steckten. Denn Waffen, die nicht gestoßen, sondern nur geschlagen oder geworfen werden können, verhindern innerhalb der Ikonographie des Angreifers, daß er alternativ in der Androhung von Gewalt oder aber in der expliziten Ausübung von Gewalt vorgeführt werden kann. So erscheinen die Kentauren immer nur drohend mit Felsen oder Ästen in den Händen, die sie entweder hinter dem Kopf schwingen oder nach vorne ausholend gegen Kaineus führen. Eine Darstellung der eigentlichen Gewalt-Ausübung blieb hier ausgeschlossen. Diese Einseitigkeit mochte vor allem zum Problem werden, als man um die Jahrhundertwende dazu überging, die Gewalt immer drastischer zu formulieren – und dabei auch stärker auf die Motive expliziter Gewalt-Ausübung zurückgriff. Eine solche Steigerung an drastischer Darstellung konnte im Fall der Kentauren nicht erfolgen; hier ließ sich lediglich das Ausmaß der Gewalt-Androhung nochmals pathetischer verdichten, indem die Kentauren ihr Opfer noch vehementer bedrängten und noch mehr und größere Waffen einher schlepten. Die Idee mit dem durch die Luft schlingernden Felsen, wie sie der Kleophrades-Maler aufgriff, war die einzige Möglichkeit, die Grenze des eigentlich Darstellbaren zu durchbrechen und zumindest ansatzweise ein Motiv der Gewalt-Ausübung zu zeigen<sup>64</sup>. Ansonsten blieb den

Vasenmalern nur, im Spiegel des Opfers, seiner Reaktion und seines Sterbens, die Bedrohlichkeit der bevorstehenden Gewalttat zu veranschaulichen. Gerade dieser Ausweg funktionierte aber bei den neuen Kaineus-Bildern sichtlich schlecht, da ihre Ikonographie des Kaineus auf dessen Charakterisierung als tapferer und wehrhafter Krieger konzentriert werden sollte. Hier zeigt sich eindrucklich, mit welchen Schwierigkeiten die Ikonographie der Kaineus-Bilder damals konfrontiert war – und welche Herausforderung es an die Vasenmaler stellte, gerade auch im Vergleich mit den anderen gleichzeitigen Kampfdarstellungen überzeugende Bildentwürfe zu schaffen, sowohl die beeindruckende Gegenwehr des Kaineus als aber auch die exzeptionelle Bedrohlichkeit der angreifenden Kentauren zu formulieren – und dies alles in ein und demselben Bild.

Unter diesen formalen Schwierigkeiten betrachtet, erklärt sich leicht die ikonographische Heterogenität, die die neuen Kaineus-Bilder aufweisen. Die Vasenmaler experimentierten offensichtlich immer wieder damit, die beiden eigentlich schwer vereinbaren Aspekte trotzdem und überzeugend im Bild zu vereinen: den besonderen Kampfesmut des Kaineus, formuliert in der Darstellung seiner kraftvollen Gegenwehr, und seinen drohenden Tod, veranschaulicht im gefährlichen Angriff der Kentauren. Die Strategien, die der Kleophrades-Maler aufgegriffen hatte, wurden von anderen Vasenmalern zunächst nicht übernommen. Wohl aber wählten sie alle dieselbe Grundkonzeption: nämlich das Gewaltpotential auf beiden Seiten, sowohl bei Kaineus als auch bei den Kentauren, in einer ausgewogenen Symmetrie zu steigern.

Wohin dies führte, zeigt ein Psykter des Harrow-Malers in Rom<sup>65</sup> (um 480/70, Abb. 320). Er zeigt innerhalb einer mehrszenigen Kentauromachie die Szene mit Kaineus in einer außergewöhnlichen Drastik. Der Lapith ist wieder ansatzweise im Boden versunken, steht jedoch aufrecht und stößt dem einen Kentauren, der ihn von rechts angreift, brutal sein Schwert von unten durch die Kehle, so daß die Schwertspitze hinter dessen Ohr wieder durch den Schädel durchschlägt. Gegenüber dem von links angreifenden Kentauren hält er hingegen seinen Schild schützend vor seinen Körper. Insgesamt begegnet Kaineus hier in der Ikonographie des wehrhaften und überlegen kämpfenden Hopliten, lediglich sein Eingesunken-Sein im Boden impliziert die Ambivalenz der Kampfszene. Diese Ambivalenz wird auch durch eine deutliche Asymmetrie in der Darstellung der Kentauren unterstrichen. Der von Kaineus verwundete Kentaur bricht sterbend zusammen, mit eingeknickten Vorderläufen, brechendem Auge und stöhnend geöffnetem Mund: Mit seinem Sterben betont er die aggressive Kampfeskraft des Kaineus. Anders hingegen der Kentaur auf der linken Seite: Er stürmt wild schreiend und mit furchterregender Mimik auf den Hopliten ein,



schwingt einen Felsen über seinem Kopf, um ihn mit voller Wucht gegen Kaineus zu schmettern. Sterben auf der einen Seite, massive Bedrohung auf der anderen Seite stehen also bei den Kentauren in einem ausgewogenen Spannungsverhältnis – in das auch Kaineus eingespannt erscheint. Dadurch gelingt es dem Vasenmaler, eine aufsehenerregende Szene zu schaffen, in der die furchtbare Ambivalenz des Kampfes eindrücklich greifbar wird: Denn er läßt Kaineus einseitig in Richtung auf den sterbenden Kentauren agieren, während ihn der zweite Kentaur ungehindert in seinem Rücken angreift. Der Wehrhaftigkeit des Hopliten auf der einen Seite steht sein drohender Tod auf der anderen gegenüber.

Diese Aufteilung der Kentauren in zwei komplementäre Rollen – einerseits unterliegendes Opfer des Kaineus und andererseits bezwingender Angreifer, wodurch auch die ambivalente Situation des Hopliten als Aggressor und Opfer zugleich sinnfällig gemacht wird – war eine geeignete Strategie, den Tod des Kaineus eindrucksvoll zu schildern. Auch andere Vasenmaler bedienten sich ihrer<sup>66</sup>.

Wiederum andere Vasenmaler wählten hingegen eine andere Strategie. Sie konzentrierten die beiden gegenläufigen Seiten im Handeln der Kentauren auf ein und denselben Angreifer und stellten Kaineus somit einem Gegenspieler gegenüber, der seinerseits auch Angreifer und Opfer zugleich war. Durch diese gegenseitige Verschränkung entstand ein Geflecht an Bedrohung und Gegendrohung, das die ganze Ambivalenz der Kampfszene in nochmals nachdrücklicherer Weise verdeutlichte. Neh-

Abb. 320  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Psykter des  
Harrow-Malers, Rom,  
Villa Giulia, um 480–470  
(Detail von Abb. 349)



men wir als Beispiel einen Kolonnenkrater des Obstgarten-Malers in Mariemont<sup>67</sup> (um 470, Abb. 321). Kaineus erscheint wieder in aufrechter Haltung bis zu den Beinen im Boden versunken, trägt seinen Schild ohne besondere Ambitionen der Abwehr am linken Arm und stößt einem von links herangaloppierenden Kentauren überlegen sein Schwert von unten in den Leib. All sein Handeln charakterisiert ihn wieder als kraftvoll kämpfenden Hoplit, ohne Anzeichen einer besonderen Bedrohung. Diese wird entsprechend durch den massiven Angriff dreier Kentauren formuliert. Dabei ist vor allem der mittlere Kentaure hervorgehoben, dem Kaineus sein Schwert in den Körper rammt. Anders als auf dem Psykter in Rom zeigt dieser jedoch keinerlei Reaktion des Zusammenbrechens und Sterbens; im Gegenteil, er galoppiert wild gegen Kaineus, schlägt mit beiden Vorderläufen gegen dessen Körper, hält in der Linken einen gewaltigen Felsen über dem Kopf des Kaineus, während er mit der Rechten kraftvoll einen Ast gegen ihn stößt. Hier prallen nun die Aggression des Kaineus und die des Kentauren unvermindert aufeinander: Beide werden im Höchstmaß ihrer Gewalt-Ausübung bzw. -Androhung durchgeführt, ohne daß sich bei einem von beiden Zeichen der Gewalt-Auswirkung zeigen. Ausschließlich präsentiert das Bild also den Moment des *Davor*, das Aufeinanderstoßen der Kontrahenten, noch vor der eigentlichen Entscheidung. Dadurch erhält die Szene einen ungemein spannungsgeladenen und auch bedrückenden Charakter, bei dem der Betrachter unwillkürlich den Atem anhält.

Abb. 321  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Kolonnenkrater-  
des Obstgarten-  
Malers, Mariemont, Mus.  
Royal, um 470





Abb. 322  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Kolonnen-  
krater des Cleveland-  
Malers, Harrow, School  
Mus., um 470



Abb. 323  
Kentaumachie der  
Lapithen. Attischer  
Kolonnenkrater des  
Cleveland-Malers,  
Ferrara, Mus. Nazionale,  
um 470

Das symmetrische Hochfahren der Aggressivität und Kampfesstärke auf beiden Seiten der Kontrahenten, und damit die gleichzeitige Steigerung der gegenseitigen Bedrohung, bildete eine alternative Strategie, die von den Vasenmalern ebenso häufig aufgegriffen wurde. Im einzelnen setzten sie die Akzente freilich unterschiedlich, wie etwa der Vergleich zweier Kolonnettenkratere des Cleveland-Malers in Harrow und Ferrara<sup>68</sup> (um 470, Abb. 322–323) veranschaulicht: Entweder zeigt er Kaineus und den zentral angreifenden Kentauren sowohl in ihrem bedrohlichen Angriff, dramatisiert aber auch zugleich ihre Bedrängnis – oder aber er dämpft bei beiden parallel ihr Unterliegen und betont einseitig ihre noch ungebremste Kampfeswut.

Die Kaineus-Bilder der 70er und 60er Jahre folgen somit alle demselben Grundmuster. Auf eine Polarisierung der Kontrahenten in ihrem Kräfteverhältnis wird weitgehend verzichtet. Die Stärkung oder auch Dramatisierung der einen Seite zieht sofort eine entsprechende Stärkung bzw. Dramatisierung auch der anderen Seite nach sich – dies aus gutem Grund, galt doch das Interesse der Bilder einem starken Kaineus, dessen Wehrhaftigkeit und ungebrochene Kampfeswut zu zeigen war: Dazu mußte sein aggressives Töten betont ins Bild gesetzt werden. Doch war das Thema der Bilder nun einmal der Tod des Kaineus, sein Unterliegen war nicht auszublenden. So stärkten die Vasenmaler konsequenterweise auch den Angriff der Kentauren, indem sie diese aggressiver anstürmen ließen<sup>69</sup>, und verwiesen somit auf die gleichzeitige Bedrohung des Hopliten. Und bei all dem achteten sie darauf, daß das Kräfteverhältnis zwischen beiden Seiten immer mehr oder minder symmetrisch blieb. Nur so konnte es gelingen, einen eindrucksvollen Auftritt für den starken und tapferen Hopliten zu gewährleisten und auch in aufsehen-erregender Weise zugleich das ihm drohende Schicksal zu vergegenwärtigen.

Von den beiden Alternativen, die Szene in einer ausgewogenen Symmetrie zu halten – entweder der gleichzeitigen Steigerung der Aggressivität oder der gleichzeitigen Dramatisierung des Unterliegens –, wählten die Vasenmaler mehrheitlich die erste Option. Diese einseitige Anhebung der Gewalt-Ausübung bzw. -Androhung bei gleichzeitiger Reduktion der dargestellten Gewalt-Auswirkung hatte freilich weitreichende Konsequenzen für das Funktionieren des Bildes. Sie bedingte, daß man auf eindeutige Hinweise im Bild verzichten mußte, wie man sich den weiteren Verlauf des Kampfes denken sollte – und das heißt vor allem, wie den Umschwung zu der Entscheidung. In den Bildern entstand somit eine neue Spannung zwischen offener Schilderung im Bild und dem Wissen des Betrachters um das drohende Schicksal des Kaineus. Und diese Spannung mochte die Phantasie des Betrachters nachdrücklich zu stimulieren, wurde sie doch zielstrebig auf die Frage nach dem ‚wie‘

gelenkt und mußte sich nicht mit der Frage nach dem ‚wer‘ aufhalten. Dadurch wurde eine besonders emotionale Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild (und mit dem Schicksal des Kaineus) gewährleistet.

Die Divergenz zwischen offener Kampfsituation im Bild und bekanntem Ausgang des Mythos bildet die zentrale Neuerung in den Kaineus-Bildern der 70er und 60er Jahre. Auch bei anderen Bildthemen dieser Zeitstufe konnten wir diese Entdeckung schon beobachten<sup>70</sup>. Doch gewinnt sie in der Konstellation des Kaineus-Mythos eine nochmals eigene Kraft. Denn während in den anderen Bildern mit dem Entsetzen des Betrachters gespielt wurde, spielen die neuen Kaineus-Bilder mit seiner Hoffnung. Und während dort die zunächst schockierenden Konstellationen mit bedrohlich angreifenden Gegnern schließlich wieder aufgelöst wurden, da steht bei den Kaineus-Bildern am Ende Entsetzen. Hier offenbart sich ein Modus in der emotionalen Unterhaltung, der wegen seiner konträren Ausrichtung zu den üblichen Mechanismen affektiver Stimulation überrascht. Betrachten wir das Phänomen in seiner weiteren Entwicklung genauer. Denn es sollten die folgenden Jahrzehnte um 460/50–430 werden, in denen das Potential dieser Bildidee noch weiter ausgereizt wurde.

Bezeichnend für die Bilder der 50er bis 30er Jahre ist, daß sie den Verzicht auf eine Polarisierung des Kräfteverhältnisses wieder aufgaben. Die Kampfszene wurde erneut von einer stärkeren Asymmetrie durchzogen. Nur war es nicht, wie zu erwarten, der Angriff der Kentauren, der gestärkt wurde. Vielmehr richtete man die Asymmetrie in die entgegengesetzte Richtung zu dem bekannten Ausgang des Kampfes aus, indem man nochmals die Wehrhaftigkeit des Kaineus stärkte, während man die bedrohliche Stärke der Kentauren reduzierte.

Ein gutes Beispiel bietet der Stamnos des Polygnot in Brüssel<sup>71</sup> (um 440, Abb. 324). Kaineus tritt in angespannter Kampfbereitschaft auf: In der gesenkten Rechten hält er sein Schwert gezückt, um im nächsten Moment kraftvoll zuzustoßen, während er den Schild am linken Arm bereit hält, um ihn gleich schützend vor seinen Körper zu führen. Bezeichnend ist auch die Beinstellung, die den Eindruck des wehrhaft auftretenden Hopliten unterstreicht: Wie schon ähnlich auf dem Stamnos des Kleophrades-Malers in Paris (Abb. 319) erscheint Kaineus im Standmotiv eines kraftvollen Abstützens, mit stärker angewinkeltem linken Bein und höher aufgesetztem Fuß. Die Darstellung impliziert wieder mehr ein kräftiges Nachoben-Steigen als ein ohnmächtiges Versinken im Boden. In seiner gesamten Ikonographie entspricht Kaineus damit den Bildern wehrhafter Hopliten, wie sie seit den 60er Jahren und dann vor allem seit den 50er Jahren immer beliebter werden, insbesondere in den



Abb. 324  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Stamnos des  
Polygnot, Brüssel, Mus.  
Royaux, um 440

Darstellungen der Amazonomachie: als Bild des griechischen Hopliten, der sich kraftvoll seiner Gegnerin entgegenstellt (Abb. 325<sup>72</sup> sowie 282–283). Indem sich Polygnot für seinen Kaineus dieser Ikonographie bediente, gelang es ihm, den Lapithen als einen Kämpfer zu charakterisieren, der zwar massiv bedroht ist, der aber auch die Kraft und Stärke hat, sich dieses Angriffs zu erwehren. Und daß er dies erfolglos tun sollte, hierauf wies zumindest das Bild nicht hin. Im Gegenteil, denn auch die Kentauren erscheinen in ihrer Bedrohlichkeit überraschend zurückgenommen: Sie bedrängen Kaineus nicht mehr derart dicht wie zuvor: Der linke Kentaur schwingt zudem lediglich einen kleineren Felsen in seiner weit nach hinten geführten Rechten. Auch der Angriff seines Gefährten auf der rechten Seite entwickelt nur noch verhalten bedrohliches Potential: Er stößt einen Ast gegen Kaineus, doch fehlt seiner Haltung die aggressive Dynamik, die manche Kentauren auf den Bildern zuvor entwickelt hatten (z.B. Abb. 321). Es bleibt allein das Aufbäumen der Kentauren und das Schlagen ihrer Hufe gegen Kaineus, worüber ihre Bedrohlichkeit vermittelt werden kann. Doch ist dies mehr ein orchestrierender Entwurf von Bedrohlichkeit, der im Hintergrund entfaltet wird, um dem kraftvollen Auftreten des Kaineus eine um so eindrucksvollere Bühne zu bereiten.





Abb. 325  
Amazonomachie.  
Attischer Stamnos der  
Polygnot-Gruppe, Vati-  
kan, Mus. Gregoriano  
Etrusco, um 450–430

Die Asymmetrie überrascht, in der hier der Kampf zwischen Kaineus und den Kentauren begriffen wird. Nicht das bevorstehende Schicksal des Hopliten steht im Vordergrund, auch nicht die Ambivalenz des Kampfes, zwischen starker Gegenwehr und drohendem Tod, wie dies die Bilder zuvor gezeigt hatten. Vielmehr wird nun der machtvolle Abwehrkampf des Hopliten einseitig akzentuiert. Und indem Kaineus an die Ikonographie der sich kraftvoll wehrenden Hopliten in den gleichzeitigen Amazonomachiebildern angeglichen war, wurde unterschwellig die Idee des scheinbar noch unentschiedenen Kampfes, aber auch der Überlegenheit des bedrängten Griechen um so stärker impliziert. Damit konterkarierte das Bild freilich den eigentlichen Kern der Erzählung – schließlich sollte Kaineus sterben. In diesem Spannungsmoment lag zweifelsohne der besondere Reiz dieses Bildes. Es provozierte die Phantasie des Betrachters in überaus stimulierender Weise: Indem im Bild sehr betont auf die starke Gegenwehr des Kaineus verwiesen wurde, mochte sich der Betrachter entweder fragen, ob es hier Kaineus eventuell doch gelingen sollte, entgegen der konventionellen Erzählversion seine Gegner zu überwinden. Oder er mußte sich fragen, wie er sich den konkreten Fortgang des Kampfes ausmalen sollte, um am Ende Kaineus doch unterliegen zu sehen – wobei es die Konstellation der Szene, mit dem kraftvollen Hopliten und den vergleichsweise schwach auftretenden Kentauren, seiner Phantasie nicht leicht machte, sich diese Umkehr plausibel zu erklären. Waren schon die Bilder der 70er und 60er Jahre eine Herausforderung an die Phantasie des Betrachters gewesen, so wurde sie hier nochmals verschärft.

Abb. 326  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren.  
Attischer Kelchkrater des  
Komaris-Malers, Würz-  
burg, Martin von Wagner  
Mus., um 440–430



Andere Maler der Polygnot-Gruppe bzw. ihres Umfeldes griffen diese Strategie ebenfalls auf, reizten sie allerdings zum Teil noch weiter aus. So zeigt der Komaris-Maler auf seinem Kelchkrater in Würzburg<sup>73</sup> (um 440/30, Abb. 326) Kaineus in einem ähnlichen Standschema wie Polygnot, wählt jedoch den Typus eines stärker defensiv agierenden Hopliten: Kaineus hält seinen Schild schützend vor den Körper und zielt mit der Lanze über den Schildrand hinweg gegen den linken Kentauren. Dies ist ebenfalls eine Ikonographie, die in den gleichzeitigen Amazonomachiebildern für die Darstellung sich erfolgreich wehrender Hopliten aufgegriffen wurde<sup>74</sup> (Abb. 327<sup>75</sup> sowie 226, 287). Während bei den Amazonomachiebildern jedoch die Gewalt-Ausübung selten explizit formuliert wird, erscheint im Bild des Komaris-Malers die Stärke des Kaineus dadurch zusätzlich unterstrichen, daß sich dessen Lanze in die Brust des Kentauren bohrt. Und das Motiv des Verwundens wird durch die pathetische Reaktion des Kentauren nochmals markiert. Dadurch erhielt die Szene eine bemerkenswerte Asymmetrie. Um die Szene jedoch nicht zu stark kippen zu lassen, bediente sich der Vasenmaler der Strategie, wie sie etwa schon der Harrow-Maler auf dem Psykter in Rom gewählt hatte (Abb. 320): Das hilflose Unterliegen des linken Kentauren kompensierte er mit einem um so bedrohlicheren Angriff des rechten Kentauren, im Rücken des Kaineus, wobei allerdings sein Angriff im Vergleich zum Auftreten früherer Kentauren verhaltener ausfällt. Wieder muß sich also der Höhepunkt der Aktion in der Phantasie des Betrachters abspielen – das Bild setzt ihn lediglich auf die Fährte.

Wie sehr man damals versuchte, die Abschwächung der Kentauren auszureizen, ohne ihnen aber endgültig ihre Bedrohlichkeit zu nehmen,



Abb. 327  
Amazonomachie.  
Attischer Stamnos der  
Polygnot-Gruppe,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 450–430

bezeugt schließlich der Volutenkrater des Polygnot in Bologna<sup>76</sup> (um 440; Abb. 356, siehe S. 492). Auch er zeigt den sich hinter seinem Schild duckenden Hopliten, der aus der Deckung seine Lanze kraftvoll gegen den Kentauren stößt. Die Lanze bohrt sich durch den Körper des Kentauren hindurch und stößt in dessen Rücken wieder hervor. Entsprechend explizit bricht auch der Kentaure sterbend zusammen: Sein Kopf sinkt nach vorne auf die Brust, und nur mit halber Kraft kann er noch den schweren Felsen halten, den er in beiden Händen trug, um ihn auf Kaineus niederzuschmettern. Interessanterweise bleibt er in seinem Angriff allein, kein zweiter Kentaure greift von der anderen Seite Kaineus an. Damit wird der Kampf auf den Konflikt zwischen dem tötenden Hopliten und dem sterbenden Kentauren konzentriert – und ausschließlich über die hier entwickelte Asymmetrie definiert. Dies ist innerhalb der Kaineus-Bilder der weitestgehende Versuch, die Kraft der Kentauren abzuschwächen. Bezeichnenderweise wird aber selbst in diesem Bild die Abschwächung nicht völlig ausgereizt. Vielmehr sucht Polygnot, in sehr subtiler Weise die Bedrohung des Kaineus dennoch anzudeuten: So läßt er die Hufe des Kentauren direkt gegen Kopf und Körper des Kaineus schlagen und plziert auch den Felsen direkt über dem Hopliten, so daß dieser unausweichlich auf ihn schmettern muß, wenn der Kentaure zusammenbricht. Insgesamt entwickelt das Bild somit eine komplexere und anspruchsvollere Kampf-Ikonographie. Auch wenn Kaineus auffallend stark auftritt und man auf den ersten Blick vorrangig nur seine Stärke und das Unterliegen des Kentauren wahrnimmt: Wer nach Erklärungen für den Tod des Kaineus in dem Bild suchte, mochte auf den

zweiten Blick zumindest Andeutungen für die Grenzen von Kaineus' Stärke finden.

Stärker als bisher setzen die neuen Kaineus-Bilder also einen wissenden Betrachter voraus – und entfalten erst in der Herausforderung seines Wissens ihren eigentlichen Reiz. Denn nur in Kenntnis der Erzählung war in den Bildern Kaineus als Krieger zu erkennen, der trotz tapferem Kampf von den Kentauren überwunden wird. Und nur dank dieser Kenntnis entdeckte der Betrachter die Divergenz zwischen dem Bild und seinem Wissen, ließ sich vom Bild verwirren, das ihm scheinbar zunächst eine andere Geschichte mit anderem Ausgang erzählte, bis er schließlich doch Indizien fand, die das Unterliegen und Sterben des Kaineus wieder evident werden ließen. Die Kampf-Ikonographie wird damit intellektuell anspruchsvoller – und bietet dem wissenden Betrachter auch einen stärkeren intellektuellen Genuß. Freilich auf Kosten einer klaren Verständlichkeit. Aber offensichtlich konnten sich die Bilder damals diese Gratwanderung leisten.

Wie bewußt die Vasenmaler auf dieses anspruchsvolle Spiel zielten, zeigt der Vergleich mit den gleichzeitigen Darstellungen in der Bauplastik. Immer wieder erscheint Kaineus auf den Friesen des Hephaisteion in Athen (Abb. 328), des Poseidontempels in Sounion sowie des Apollontempels in Phigaleia-Bassai<sup>77</sup> betont in seiner Ohnmacht und in seinem Unterliegen erfaßt. Anders als in der polygnotischen Fassung des ‚hochsteigenden‘ Hopliten versinkt er wieder tiefer im Boden und entwickelt keinerlei überzeugende Gegenwehr: Im Fries des Hephaisteion sowie in Bassai hält er seinen Schild über den Kopf gehoben, um sich vor den Schlägen zu schützen<sup>78</sup>; mit der Rechten stößt er entweder sein Schwert gegen den Leib eines Kentauren (Bassai) oder stützt sich lediglich mit ihr vom Boden ab<sup>79</sup> (Athen); zwei Kentauren bedrängen in bedrohlichem Angriff den Hopliten, indem sie gemeinsam einen gewaltigen Felsen in ihren Händen über Kaineus halten, um den Hopliten unter seinen Schlägen in den Boden zu rammen. Auf dem Fries in Sounion agieren die beiden Kentauren jeweils für sich, ansonsten entspricht die Konzeption des Bildes jedoch auch den beiden anderen Friesen, vor allem was die schwache Gegenwehr des Kaineus betrifft. Innerhalb der Bauplastik wählte man also einen anderen Weg, den Tod des Kaineus zu schildern: Nicht über sein kraftvolles und wehrhaftes Auftreten, wie es die Vasenmaler suchten, sondern über sein ohnmächtiges Sich-Schützen vor dem todbringenden Angriff wurde hier der Hoplit charakterisiert.

Der Grund für diese Divergenz zwischen Bauplastik und Vasenmalerei wird in den verschiedenen Rahmenbedingungen der Darstellung liegen. Während auf den Vasenbildern der Kampf des Kaineus häufig als Einzeldarstellung erschien, bildete er auf den Friesen nur eine Szene unter vielen. Entsprechend ließ sich der wechselhafte Kampf zwischen Lapi-



Abb. 328  
Kampf zwischen Kaineus  
und den Kentauren. Fries  
des Hephaisteion, Athen,  
um 440–430

then und Kentauren jeweils unterschiedlich schildern: Stellte man Kaineus allein dar, mußten die beiden Aspekte, Stärke und Bedrohung, gleichzeitig in einer einzigen Szene formuliert werden. In den mehrszenigen Darstellungen konnte man hingegen die beiden Aspekte auf verschiedene Gruppen verteilen und so Szenen starken Siegens und ohnmächtigen Unterliegens nebeneinanderstellen: Dabei verkörperte das Bild des Kaineus dann die Seite des ohnmächtigen Unterliegens, die von Szenen siegreicher Lapithen wieder kompensiert wurde. In den Einzeldarstellungen der Vasenmalerei mußte die Szene hingegen unbestimmter bleiben und Kaineus beide Seiten des wechselhaften Kampfes selbst verkörpern: An die Stelle einer stärker eindimensionalen Erfassung der Szene wie auf den Friesen trat hier eine bezeichnende Ambivalenz. Allerdings mag dies nur *eine* Erklärung sein – und zudem keine ausreichende, denn auch innerhalb der hochklassischen Vasenbilder konnte die Kaineus-Szene in mehrszenigen Darstellungen auftreten (Abb. 356). Als weiteren Grund wird man daher auch die unterschiedlichen Intentionen bedenken müssen, die jeweils zur Darstellung der Kampfszene führten. In der Bauplastik wurde die Szene in einer an den narrativen Erwartungen eng orientierten Konzeption vorgeführt, die leicht und schnell überschaubar war – und keinerlei Risiko zum Mißverständnis barg. Die Vasenmaler suchten hingegen umgekehrt diese Erwartungen zu konterkarieren und damit die Szene in einer deutlich aufsehenerregenderen und spannungsvolleren Weise zu schildern, damit sie dem Betrachter zur emotionalen und intellektuellen Unterhaltung gereichte. Offensichtlich nahm man bei



dem jeweiligen ikonographischen Entwurf also auch Rücksicht auf die verschiedenartigen Betrachterinteressen, die sich in den entsprechenden Lebensräumen und Rezeptionssituationen einstellten und die Szene unterschiedlich erzählen ließen: im Kontext des Symposion mit einer zweifelsohne größeren Bereitschaft zur emotionalen Unterhaltung und intellektuellen Herausforderung als beim Besuch eines Heiligtums und der Wahrnehmung des Tempelschmucks<sup>80</sup>.

Das ausgeprägte Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters, auf dem die Wirkung der hochklassischen Kaineus-Bilder basiert, fügt sich gut zu ähnlichen Beobachtungen, die wir bei anderen Bildthemen wie etwa der Amazonomachie oder der normalen Hoplitomachie gemacht haben<sup>81</sup>. Die Betrachter des 3. Viertels des 5. Jh. verstanden es offensichtlich als besonders reizvoll, sich durch solche Bilder überraschen und verwirren zu lassen. Vor allem bei den Bildern der Amazonomachie hatte man dies als eigenes Potential einer emotionalen und intellektuellen Unterhaltung entdeckt und entsprechend auszureizen versucht. Wie oben gesehen, schilderten diese Bilder den Sieg eines griechischen Hopliten, jedoch auf Umwegen (Abb. 278–279. 327). Auf den ersten Blick schienen sie zunächst etwas ganz anderes zu zeigen: die Bedrängnis oder gar das Unterliegen eines Griechen gegenüber einer berittenen Amazone. Jedoch kippte die Szene im Bild selbst, indem das Motiv der Lanzenführung (war der Betrachter erst einmal auf es aufmerksam geworden) dann eindeutig, wenn auch versteckt auf das Unterliegen der Amazone und damit den Sieg des Griechen verwies. Das Bild machte sich also die Erwartungshaltung des Betrachters zunutze und zielte darauf, ihn zunächst zu verunsichern: Erst auf den zweiten Blick schlägt sein Erschrecken über die Darstellung wieder in Erleichterung um. In ähnlicher Weise spielten nun auch die Kaineus-Bilder mit dem Betrachter – allerdings in umgekehrter Richtung. Am Anfang stand ebenfalls die Überraschung über eine Szene, die der Erwartung zuwiderlief: die Darstellung des wehrhaften Kaineus, der kraftvoll und stark gegen schwache Kentauren kämpft. Hier schien die im Mythos erzählte Handlung unerwartet außer Kraft gesetzt oder zumindest in Frage gestellt. Doch war dies eine Aussicht, der man durchaus mit Sympathie begegnen konnte: Warum sollte der starke und tapfere Kaineus nicht auch einmal die Kentauren besiegen können? Hatten die früheren Kaineus-Bilder eher als konträre Schreckensbilder zu den Darstellungen griechischer Sieghaftigkeit gedient, so schienen sie hier endlich einmal zum Sinnbild griechischer Überlegenheit und Kampfeswut zu avancieren. Doch folgte auf diese erste Wahrnehmung die Ernüchterung. Sei es unter Rekurs auf die Kenntnis der Erzählung, sei es daneben auch aus dem wissenden Interpretieren mancher Motive latenter Bedrohung im Bild selbst – in jedem Fall stellte sich auf den zweiten Blick die Gewißheit ein, daß Kaineus doch auch hier unterliegen würde.

Wieder findet sich die Erwartungshaltung des Betrachters schließlich also doch bestätigt, allerdings mit einer anderen emotionalen Wirkung als bei den Bildern der Amazonomachie. Wo diese den Betrachter nur kurzfristig erschreckten, um ihn am Ende wieder beruhigt aufatmen zu lassen, da provozierten die Kaineus-Bilder zwar versteckter, aber dafür um so nachhaltiger das Entsetzen des Betrachters: Entgegen seiner kurzfristigen Hoffnung vermochten die Kentauren doch den starken Helden zu besiegen. Die Kaineus-Bilder entwickeln also ihren Reiz nicht nur aus ihrem Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters, sondern auch zugleich aus dem Spiel mit seinem Entsetzen über die Schreckensvision des bezwungenen Hopliten.

Um diese Entwicklung zu verstehen, in die die Kaineus-Bilder in den 50er bis 30er Jahren geraten waren, müssen wir nochmals einen Schritt zurück. Denn diese Bilder sind letztlich nur die Fortsetzung einer Entwicklung, die sich in ihren Grundzügen vor allem in den 70er und 60er Jahren konstituiert hatte. Wie wir vorhin gesehen haben, gewannen die Kaineus-Bilder damals einen neuen Aufschwung. Zum einen fanden sie plötzlich eine größere Beliebtheit, und zum anderen richtete sich ihre Ikonographie neu auf die Formulierung der ambivalenten Kampfsituation aus. Hier liegt der größte Einschnitt in der Geschichte der Kaineus-Bilder – und auch der Höhepunkt ihrer Rezeption. Wie läßt sich dieser neue Aufschwung erklären?

Gegenüber den Bildern der Jahrhundertwende betonten die Bilder der neuen Kaineus-Ikonographie die Stärke, Tapferkeit und Wehrhaftigkeit des Hopliten – und entwarfen somit ein Idealbild des ruhmvoll und furchtlos kämpfenden Kriegers, der selbst noch im Antlitz des Todes seine Gegner zu töten sucht. Ein gesteigertes Interesse an einem solchen Ideal vom starken Hopliten mag mit Anteil an dem Wandel in der Kaineus-Ikonographie gehabt haben – doch reicht es nicht aus, die Veränderungen zu begründen: Es erklärt lediglich den Rückgang der Bilder mit dem sterbenden Kaineus, im Sinn eines wachsenden Desinteresses an der expliziten Darstellung des gefallenen Kriegers. Nicht aber vermag es das Aufkommen der neuen Kaineus-Ikonographie zu erklären. Denn wäre es allein um ein neues Ideal vom starken Hopliten gegangen, hätte man genügend andere und zudem geeignetere Beispiele normaler Kampfszenen finden können, um dies überzeugend zu formulieren – und hätte sich kaum in die Verlegenheit gebracht, die hierfür problematische Kaineus-Szene aufzugreifen, der doch immer das Unterliegen des Hopliten mit anhing, so sehr man dies auch in der ikonographischen Ausgestaltung zu überdecken suchte.

Es muß daher die besondere Dramatik der Szene gewesen sein, an die das primäre Interesse damals anknüpfte. Das Bild erzählte vom dramatischen Untergang eines tapferen und starken Hopliten, bezwungen von

einer Überzahl wilder Kentauren und in aufsehererregender Weise zu Tod gebracht. Aber es erzählte dieses Schicksal nicht direkt, sondern zeigte statt dessen die Situation des noch tobenden Kampfes, mit dem Aufeinanderprallen der sich aggressiv bekämpfenden Kräfte. Die Darstellung dieses Spannungsmomentes ließ somit das Todesschicksal nur unheimlich über der Szene schweben. Und somit wurde der Kampf letztlich auf zwei Ebenen erzählt: auf der Ebene des konkret Dargestellten, mit der Vision vom starken und bewundernswerten Hopliten, und auf der Ebene der Phantasie des Betrachters, mit der diffusen Vision vom Sterben des Kaineus. Dieser Modus eines aufgeteilten Erzählens mochte es emotional erträglicher werden lassen, sich mit einer Kampfszene auseinanderzusetzen, die in jedem Fall ein Gegenbild zu all den Darstellungen strahlender und starker Sieger abgab. Doch warum hatte man überhaupt daran Interesse, sich mit einer solchen Schreckensvision auseinandersetzen zu wollen?

Bedenken wir, in welcher Zeit wir uns mit den neuen Kaineus-Bildern bewegen: In all unseren Betrachtungen hatten wir immer wieder gesehen, daß es in den 70er Jahren zu einer recht grundlegenden und komplexen Neuorientierung innerhalb der Kampfdarstellungen kam. Neben den Verschiebungen in der Gewalt-Ikonographie weitete sich damals auch das Spektrum der Kampfszenen. Nach der zuvor sehr einseitigen Ausrichtung auf Darstellungen entschiedener Kämpfe, mit einer starken Polarisierung zwischen machtvollen Siegern und ohnmächtigen Opfern, wie sie um die Jahrhundertwende beliebt waren, traten nun wieder Bilder auf, in denen den konventionellen Gegnern ein stärkerer Auftritt zugestanden werden konnte<sup>82</sup>. So traten die Giganten nun erstmals wieder wehrhaft den Göttern entgegen (Abb. 216–219), und auch die Amazonen kämpften wieder kraftvoll gegen die Griechen – und durften manche von ihnen sogar töten (Abb. 267–270). Damit gewann der Diskurs um Kampf und Sieghaftigkeit eine erstaunliche Komplexität, die aber wohl notwendig war, um ihm seine Überzeugungskraft zu sichern: Nur durch die gleichzeitige Konfrontation mit konträren Schreckensbildern kann ein Diskurs, der die griechische Superiorität so laut betont, seine Wirkung bewahren. Im Kontext der damals aufkommenen Schreckensbilder griechischer Bedrohung reihten sich also die Kaineus-Bilder nur allzu gut ein. Wie etwa die Bilder von mordenden Amazonen stellten auch die Bilder der Kentauren, die den starken Kaineus bezwingen, ein eindrucksvolles Gegenbild zu den gewöhnlichen Kampfdarstellungen. Allerdings boten die Kaineus-Bilder im Vergleich zu den Szenen der Amazonomachie ein eigenes Potential, das die Auseinandersetzung mit der Schreckensvision weniger beklemmend werden ließ: Denn anders als bei der Amazonomachie, wo der unterliegende Grieche eben explizit in seinem Unterliegen und Sterben gezeigt werden mußte

(da er sonst als solcher nicht erkennbar war), konnte man bei den Kaineus-Bildern auf solche Motive verzichten und dafür um so mehr den unterliegenden Griechen in seinem unbeirrt tapferen und starken Kampf zeigen. Hier machte sich die Kraft der dahinterstehenden Mythenerzählung bezahlt. Kurzum, die Kaineus-Bilder erlaubten, den Betrachter mit einer Schreckensvision zu konfrontieren, die das eigentlich Schreckliche nicht explizit darstellte. Damit milderten sie das Entsetzen einerseits ab, verlagerten es aber zugleich um so nachhaltiger in die Phantasie des Betrachters, der sich dort das weiter vergegenwärtigte, was direkt zu erblicken das Bild ihm ersparte. Welche der beiden Seiten auch letztlich stärker wirkte, das Verschont-Werden oder das Ausmalen-Müssen, in jedem Fall eröffneten die Kaineus-Bilder die Möglichkeit, sich anders mit derartigen Visionen um den Tod im Kampf emotional auseinanderzusetzen – als es die sonstigen Schreckensbilder erlaubten. Das mag auch erklären, warum es gerade die Kaineus-Bilder waren, die damals am beliebtesten von allen Schreckensvisionen erschienen.

Das Aufkommen der neuen Kaineus-Bilder ist also in diesem Kontext eines zunehmenden Interesses an konträren Schreckensbildern zu verstehen – und auch ihre besondere ikonographische Ausrichtung auf eine ausgewogene Symmetrie zwischen den Gegnern. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich dann ab der Mitte des 5. Jh. wiederum eine neue Version, die wir bei den Vasenmalern des Polygnot-Kreises vorfanden. Hier wird das Spiel mit dem Erschrecken in eine neue Runde versetzt. Auch diese Bilder sind nur in ihrem weiteren Umfeld zu verstehen. Ab den 50er Jahren zeigten sich auch bei den anderen Bildthemen, die Potential zum Entwurf entsprechender Schreckensvisionen besaßen, Veränderungen<sup>83</sup>: Die Bilder der mordenden Amazonen gehen wieder zurück, die Giganten unterliegen wieder expliziter, das allgemeine Interesse an der Konfrontation mit den Visionen unterliegender oder gar sterbender Griechen schwand. Umgekehrt entstand jetzt aber vor allem im Horizont der Amazonomachie ein neues Spiel mit Schreckensvisionen – allerdings mit solchen, die nun nur vordergründig zu bestehen schienen und dann wieder aufgelöst wurden. Dahinter verbirgt sich die Faszination an einer besonders intellektuellen Auseinandersetzung mit den Kampfdarstellungen, die entsprechend eine neue Form der emotionalen Unterhaltung durch die Bilder suchte. Dieses Verwirrspiel mit provozierter Erwartung und Gegenerwartung entlud sich vorrangig im Horizont griechischer Sieghaftigkeit: Die Griechen mochten zwar in ihrem eindrucksvollen Auftritt vorübergehend abgeschwächt werden, um dann aber um so machtvoller und überlegener zu erscheinen. Dieses Spiel entfaltete sich wie gesehen in seinem größten Potential bei den Bildern der Amazonomachie. Die gleichzeitigen Kaineus-Bilder setzten dazu einen Gegenpunkt: Sie suchten das Verwirrspiel nach den gleichen Regeln zu

realisieren, drehten es aber um und überraschten somit den Betrachter ihrerseits. Allein in diesem Klima einer höchst anspruchsvollen und intellektuellen Auseinandersetzung mit den Bildern, die in besonderem Maß auf eine nachhaltige emotionale Unterhaltung zielte, scheint mir das Aufkommen der neuen Kaineus-Bilder in den 50er bis 30er Jahren verständlich.

In ihrem Potential rekurrierten sie eindeutig auf die zentrale Entdeckung der Kaineus-Ikonographie in den 70er Jahren, die mit der bewußten Stärkung des Kaineus einen neuen Weg in der Provozierung von Schreckensvisionen gebahnt hatte. Die hochklassischen Bilder suchten allerdings diesen Weg nochmals zu verlagern – und brachten die Kaineus-Bilder damit an den Rand ihrer Erträglichkeit. Hatte in den 70er und 60er Jahren die Stärkung des Kaineus noch dazu beigetragen, das Entsetzliche im Bild abzumildern, so bewirkte sie nun umgekehrt, daß die Bilder um so nachdrücklicher als Schreckensvision wirken konnten, indem sie den Betrachter provozierten, sich um so intensiver das Entsetzliche in seiner Phantasie auszumalen. Im Repertoire der gleichzeitigen Kampfdarstellungen avancierten die hochklassischen Kaineus-Darstellungen damit zu einem extremen Bildentwurf, der sich neben den vergleichbaren Bildern der Amazonomachie nur am Rand behaupten konnte. Vielleicht, weil er mit den Vorstellungen um Bedrohung und Überwindung doch zu extrem spielte – und das Spiel mit den Schreckensvisionen in den Szenen der Amazonomachie eine letztlich glücklichere und erträglichere Lösung gefunden hatte.

Bezeichnenderweise sollte sich diese neue Bildversion vom Kampf des Kaineus auch nicht lang halten. Schnell und endgültig drängten Darstellungen einer stärkeren Bedrohung und eines klareren Unterliegens des Kaineus wieder in den Vordergrund, wie sie die Bauplastik schon früher bevorzugt hatte<sup>84</sup> und wie sie dann auch die unteritalische Vasenmalerei aufgreifen sollte<sup>85</sup>. Innerhalb der attischen Vasenmalerei kam es dagegen zu keiner erneuten Auseinandersetzung und ikonographischen Neuausrichtung des Bildthemas<sup>86</sup>. Die polygnotische Version der Kaineus-Bilder blieb somit ein kurzes Intermezzo, das nur in der Atmosphäre des hochklassischen Athens Akzeptanz und Interesse finden konnte.

Insgesamt zeichnet sich in der Entwicklung der Kaineus-Bilder eine bewegte Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Tod im Kampf ab – eine Geschichte, die immer wieder unterschiedlich akzentuiert werden konnte, je nach Interessensströmungen in den einzelnen Zeitstufen. Ich möchte diese Bewegungen nun im Kontext der sonstigen Bilder der thessalischen Kentauromachie beleuchten. Denn Kaineus ist nicht der einzige Lapith, der den Kentauren unterliegt, und die Kaineus-Bilder somit nicht die einzigen Bilder, die im Zusammenhang der Kentauromachie



das Unterliegen und Sterben griechischer Hopliten zeigen. Erst im weiteren Umfeld dieser anderen Bilder lassen sich dann die verschiedenen Phänomene der Kaineus-Ikonographie entsprechend interpretieren.

### **Ringens mit einem furchtbaren Gegner: Der Kampf der Hopliten**

Es war interessanterweise das letzte Drittel des 6. Jh., das das Potential der thessalischen Kentaumachie als Gegenbild zu den sonstigen Kampfdarstellungen entdecken sollte: genau in der Zeit also, als man in den anderen Darstellungen begann, die Polarisierung zwischen Sieger und Gegner zu verschärfen – und innerhalb der sonstigen mythischen Kampfdarstellungen betonter die überlegene Stärke und machtvolle Sieghaftigkeit der Helden und Götter zu inszenieren. Die gesteigerte Konzentration auf die Sieghaftigkeit und ihre Kontrastierung durch entsprechende Gegenentwürfe scheinen somit komplementäre Phänomene innerhalb einer grundsätzlicheren Veränderung im Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt zu sein.

In den vorausgehenden Jahrzehnten des 6. Jh. begegnet die Kentaumachie hingegen noch in den gewohnten Bahnen der sonstigen Kampfikonographie. Nicht anders als die Amazonen bildeten die Kentauren dabei vor allem eine Folie, vor der die Überlegenheit und Stärke der griechischen Hopliten inszeniert werden konnte. Aufschlußreich sind hierfür die Vasenbilder, in denen die Maler die Kentaumachie des Herakles und die der Lapithen kombinieren. Beide Kämpfe werden hier nicht im Kontrast von Sieg und Unterliegen gegenübergestellt, wie wir dies bei späteren Vasenbildern sehen werden, sondern als Alternativen für den Kampf gegen die Kentauren und die Überlegenheit der Griechen. So stellt etwa der Guglielmi-Maler auf einer tyrrhenischen Halsamphora in München<sup>87</sup> (um 560, Abb. 329) dem Kampf des Herakles gegen Nessos eine dreiszenige Kentaumachie der Lapithen auf der anderen Gefäßseite gegenüber. In allen drei Szenen verfolgen die Lapithen fliehende Kentauren und bedrohen sie überlegen; lediglich die mittlere Szene, in der zwei Hopliten einen Kentauren angreifen, verweist darauf, daß es ein außerordentlich gefährlicher Kampf ist, in dem der Gegner nur unter Aufgabe der normalen Spielregeln hoplitischen Kämpfens zu überwinden ist. Auf einer Bauchamphora in New York<sup>88</sup> (um 560/50, Abb. 330) differenziert der Vasenmaler dagegen stärker zwischen dem Kampf des Herakles und dem eines Lapithen, indem er den Helden einen fliehenden Kentauren überwindend zeigt, während der Lapith 'nur' im offenen Kampf gegen einen Kentauren kämpft. Es sind diese beiden Optionen, die Überwindung der Kentauren oder aber der offene Kampf gegen sie, über die sich die frühen Darstellungen der thessalischen Ken-



Abb. 329 A und B  
Herakles bezwingt Nes-  
sos (A), Kampf zwischen  
Lapithen und Kentauren  
(B). Attische Halsampho-  
ra des Guglielmi-Malers,  
München, Antikensmlg.,  
um 560

tauromachie vorrangig definieren. Dabei können sie verschieden gewichtet werden. Häufig zeigen die Vasenmaler beide Optionen nebeneinander (Abb. 331<sup>89</sup>), aber auch extremere Darstellungen mit ausschließlich unterliegenden Kentauren können wie gesehen aufgegriffen werden (Abb. 329).

Der umgekehrte Fall, das Unterliegen eines griechischen Hopliten, wird dagegen interessanterweise nur selten thematisiert – und häufig ist es dabei die Szene mit Kaineus, die man vor allem dafür wählt. In bezeichnender Weise gestaltet etwa Klitias auf seinem Volutenkrater in Florenz<sup>90</sup> (um 570, Abb. 332) die Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen: Er läßt die Gegner vornehmlich im offenen Kampf aufeinanderprallen und wählt als kontrastive Motive einerseits einen schwach unterliegenden und zwei gefallene Kentauren sowie andererseits den halb im Boden steckenden Kaineus und eventuell einen von zwei Kentauren be-



drängten Hopliten (in der verlorenen Szene rechts<sup>91</sup>), um jeweils die Gefährlichkeit der Gegenseite zu formulieren: eine eindeutig asymmetrische Konzeption, die das Unterliegen der Kentauren stärker ausreizt. Ausschließliches und drastisches Unterliegen der Lapithen wird dagegen nur selten dargestellt. So findet sich auf einer tyrrhenischen Halsamphora des Castellani-Malers in Frankfurt<sup>92</sup> (um 560/50, Abb. 333) ein Hoplit von zwei Kentauren überwunden, wohingegen an den Seiten Hopliten gegen Kentauren kämpfen; und auf einem Kolonnenkrater des Malers von Vatikan 309<sup>93</sup> (um 550, Abb. 334) erscheinen (in singulärer Ikonographie) sogar gleich zwei Hopliten, die vor einer Überzahl von Kentauren fliehen. Aber selbst hier bleibt das Unterliegen verhalten formuliert: Die Lapithen werden lediglich durch das Fluchtmotiv als schwächere Gegner charakterisiert, ohne daß aber ihr Unterliegen oder Sterben explizit vorgetragen wird. Hier zeigt sich ein interessanter Unter-

Abb. 330 A und B  
Herakles bezwingt einen  
Kentauren (A), Lapith be-  
kämpft einen Kentauren  
(B). Attische Baucham-  
phora, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 560–550



Abb. 331  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Siana-Schale des Malers  
von Boston CA, Amster-  
dam, Allard Pierson Mus.,  
um 560–550



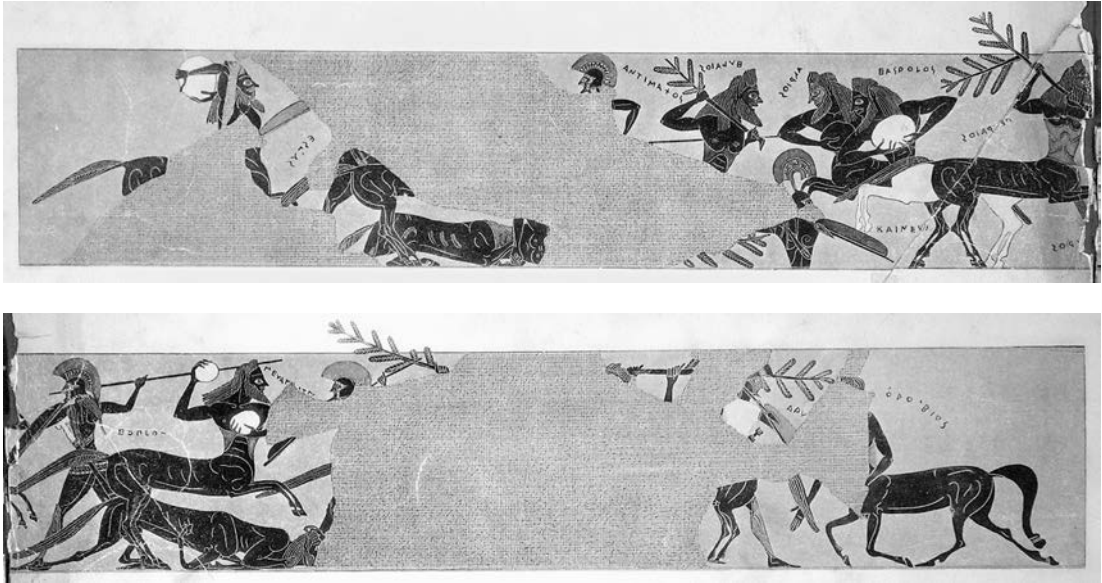


Abb. 332 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Volutenkrater des Klitias  
und Ergotimos, Florenz,  
Mus. Archeologico  
Etrusco, um 570–560

schied zu den gleichzeitigen Darstellungen der Amazonomachie. Während dort die Griechen auch in ihrem dramatischen Unterliegen und Sterben vorgeführt wurden<sup>94</sup> (z. B. Abb. 228–229. 232. 235), fehlen innerhalb der Kentauromachie drastisch unterliegende oder gar sterbende Hopliten und bleibt auch die Darstellung ihres Unterliegens überhaupt eine Randerscheinung<sup>95</sup>.

Wie schon bei den Bildern der Kentauromachie des Herakles stoßen wir hier wieder auf eine merkbliche Differenz zu den gleichzeitigen Bildern der Amazonomachie. Und wie dort wird man sie ebenso aus dem spezifischen ikonographischen Profil der Kentauren erklären müssen. Allein ihr Erscheinungsbild und ihr wildes Angreifen visualisierte ausreichend ihre Gefährlichkeit, so daß man nicht unbedingt auf das Motiv des unterliegenden Hopliten zurückgreifen mußte. Genau das aber mußte man bei den Amazonen, die ihrerseits in ihrer Ikonographie kein ausreichendes Potential der Bedrohlichkeit bereitstellten und somit auf Szenen ihrer Überlegenheit angewiesen waren, um in den Bildern als bedrohliche Gegner charakterisiert werden zu können. Um also in gleicher Weise die Stärke und Überlegenheit der griechischen Hopliten zu veranschaulichen, waren unterschiedliche ikonographische Konzepte notwendig. Diese Divergenz zwischen Kentauren und Amazonen prägt immer wieder die beiden Kampf-Ikonographien – wie wir auch bei den hochklassischen Kaineus-Bildern schon sahen und bei der weiteren Entwicklung der Lapithenkämpfe noch sehen werden. Hier wird die formale Eigengesetzlichkeit besonders evident, die neben allen inhaltlichen Aspekten *auch* die Ikonographie dieser Kampfdarstellungen konstituierte.



Die Vasenmaler des 2. Viertels des 6. Jh. konzipierten den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren also als einen Kampf, der vor allem die Stärke, Tapferkeit und Überlegenheit der griechischen Hoplitens veranschaulichen sollte. Ähnlich scheinen auch die Vasenmaler der folgenden Jahrzehnte verfahren zu haben. Wieder begegnen Szenen mit tapfer angreifenden oder sogar siegenden Lapithen, wie sie etwa auf einer Halsamphora des Nikosthenes-Malers in Rom<sup>96</sup> (um 540, Abb. 335) oder einer Hydria des Affecters in Madrid<sup>97</sup> (um 540/30, Abb. 336) begegnen. Die Anzahl der Darstellungen geht jedoch gegenüber den vorausgehenden Jahrzehnten etwas zurück. Vielleicht waren die Kentauren für die damals vorherrschenden Interessen an der Kampf-Ikonographie weniger gut geeignet: Während andere hoplitische Gegner leichter für Szenen offener Kämpfe eingesetzt werden konnten, um die Vorstellungen von einem tapferen Kampf gegen einen bedrohlichen Gegner zu formulieren<sup>98</sup>, entstand bei den Bildern der Kentauiromachie das Problem, daß diese Wesen die Szenen des offenen Kampfes durch ihr eindrucksvolles und bedrohliches Erscheinungsbild schnell dominierten und damit den eigentlich interessierenden Auftritt des griechischen Hopliten zu sehr

Abb. 333  
Kampf zwischen Lapithen und Kentauren. Attische Halsamphora des Castellani-Malers, Frankfurt, Archäologisches Mus., um 560–550



Abb. 334  
Kentauren bedrängen Lapithen. Attischer Kolonnenkrater des Malers von Vatikan 309, London, Kunsthandel, um 550



Abb. 335  
Kampf zwischen einem  
Lapithen und einem Ken-  
tauren. Attische Hals-  
amphora des Nikosthe-  
nes-Malers, Rom,  
Villa Giulia, um 540



in den Schatten stellten. Die Kentaumachiebilder blieben letztlich immer Darstellungen, die mehr aggressive Stärke und kraftvollen Sieg zu formulieren erlaubten, weniger aber Tapferkeit als primäres Ideal. Solange an diesem Ideal gesteigertes Interesse bestand, mochten die Bilder der Kentaumachie nur bedingt attraktiv erscheinen.

Doch die Zeiten sollten sich schnell ändern. Und so gewinnen die Bilder der Kentaumachie ab den 30er und 20er Jahren wieder an Beliebtheit – allerdings nun in einer sehr anderen Ausrichtung. Hier liegt der Anfang für ein neues Kapitel in der Geschichte der Kentaumachiebilder: Sie beginnen nun, Gegenentwürfe zu den anderen Kampf-bildern zu werden.

Allein von der Hand des Schaukel-Malers sind vier Bilder dieser neuen Konzeption überliefert – gegenüber einer einzigen Darstellung mit einem unterliegenden Kentauren<sup>99</sup>. Und in ihrer ikonographischen Heterogenität spiegelt sich deutlich die Faszination wider, die diese neuen Bilder offensichtlich fanden. Auf einer Bauchamphora in Paris<sup>100</sup> (um 530/20, Abb. 337) bedrängen zwei Kentauren einen wegeilenden Hopliten, während der Hoplit entkräftet in die Knie sinkt; auf einer Bauchamphora in Christchurch<sup>101</sup> (um 530/20, Abb. 338) erscheint er sogar schon zu Boden gefallen, während die Kentauren ihn aggressiv niedertrampeln<sup>102</sup>. Von einer schonungsvollen Darstellung des griechischen Hopliten in seinem Unterliegen kann hier keine Rede sein, der Lapith erscheint in der geläufigen Ikonographie des Unterliegens, die der Schaukel-Maler auch für andere Opfer, wie Hopliten, Amazonen oder Giganten, verwendet<sup>103</sup>. Auch andere Vasenmaler zeigen, wie schnell sich diese neue Auffassung vom Kampf zwischen Lapithen und Kentauren durchsetze. Unter den Vasenbildern der letzten drei Jahrzehnte des 6. Jh. finden sich so gut wie keine Darstellungen überlegen kämpfender Lapithen mehr<sup>104</sup>: Allein Herakles begegnet nun als starker Kentaurenbezwinger, während es in den



Bildern der thessalischen Kentauiromachie entweder Kaineus ist, der seinen hoffnungslosen Kampf gegen die Kentauren führt, oder ein narrativ unbestimmter Lapith, der einem oder mehreren starken Kentauren unterliegt.

Dieser Kontrast, in den nun plötzlich die beiden Kentauiromachien geraten, zeigt sich besonders eindrucksvoll wieder bei denjenigen Vasen, die beide Themen vereinen. Auf einer Halsamphora der Gruppe von Toronto 305 im Vatikan<sup>105</sup> (um 520–500, Abb. 304 und 339) kombiniert der Vasenmaler die oben schon besprochene Szene vom Kentaurenkampf des Herakles mit der Darstellung eines fliehenden und unterliegenden Hopliten, der von zwei Kentauren angegriffen wird. Und auch der Diosphos-Maler wählt auf seiner Halsamphora im amerikanischen Privatbesitz<sup>106</sup> (um 500/490, Abb. 309 und 340) die Gegenüberstellung des überlegen kämpfenden Herakles mit einem unterlegen fliehenden Lapithen. Aber auch in den Einzeldarstellungen wird das Schicksal der Lapithen nicht besser: So zeigt etwa der Antimenes-Maler auf einer Halsamphora im Kunsthandel<sup>107</sup> (um 530–510) in ähnlicher Weise einen fliehenden Hopliten, der von zwei Kentauren bedrängt wird. Und der Bareiss-Maler läßt auf seiner Halsamphora in London<sup>108</sup> (um 520/10, Abb. 341) den Hopliten in betont dramatischer Weise zu Boden stürzen, wobei er den Kontrast zwischen dem unterliegenden Hoplit und den gegen ihn stürmenden Kentauren dadurch unterstreicht, daß er auch die Waffen der beiden Kontrahenten in einen extremen Gegensatz zueinander bringt: Während der Kentaure einen mächtigen Felsen heranwuchtet, hält der Hoplit statt seiner normalen Waffen einen kleinen Stein in der erhobenen Rechten, als die letzte verzweifelte Waffe eines Hopliten im hoffnungslosen Kampf. Auch bei den spät-schwarzfigurigen Lekythen findet

Abb. 336  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Hydria des Affecters,  
Madrid, Mus. Arqueológico  
Nacional, um 540–530

Abb. 337  
Kentauren bezwingen  
einen Lapithen. Attische  
Bauchamphora des  
Schaudel-Malers, Paris,  
Institut d'Art et d'Archéologie,  
um 530–520



Abb. 338  
Kentauren bezwingen  
einen Lapithen. Attische  
Bauchamphora des  
Schaudel-Malers, Christ-  
church, University of  
Canterbury, um 530–520



sich nun ausschließlich dieses Bild<sup>109</sup>: Immer und immer wieder zeigen sie den vor einem oder zwei Kentauren fliehenden oder gar schon entkräftet zu Boden sinkenden Hopliten (Abb. 342<sup>110</sup>). Entsprechend greifen schließlich auch die frühen rotfigurigen Vasenmaler in ihrer Vorliebe für drastische Formulierungen diese Bildidee auf – wie etwa Myson auf seinem, oben schon betrachteten Kolonnenkrater in Neapel<sup>111</sup> (um 500–490; Abb. 295), der einen sterbend zu Boden gestürzten Hopliten wiedergibt, auf den zwei Kentauren unnachgiebig einschlagen.



Abb. 339  
Kentauren bezwingen  
einen Lapithen. Attische  
Halsamphora der Gruppe  
von Toronto 305, Vatikan,  
Mus. Gregoriano Etrusco,  
um 520–500 (gegenüber-  
liegende Gefäßseite von  
Abb. 304)



Abb. 340  
Kentaure bezwingt einen  
Lapithen. Attische Hals-  
amphora des Diosphos-  
Malers, USA, Privatbesitz,  
um 500–490 (gegenüber-  
liegende Gefäßseite von  
Abb. 309)

Parallel zu der zunehmenden Beliebtheit, die die Kaineus-Bilder im ausgehenden 6. Jh. fanden, traten nun also Darstellungen von unterliegenden Lapithen<sup>112</sup> – und überholten sogar noch die Kaineus-Bilder in ihrer Beliebtheit<sup>113</sup>. Wohl konnte in ihnen die Drastik des Unterliegens und Sterbens noch eindrucksvoller formuliert werden als bei Kaineus: Während bei ihm durch das Motiv des Versunkenseins das Potential an drastischer Inszenierung beschränkt war, konnte man die Hopliten wegreissen oder niederstürzen lassen und so ihre Ohnmacht und ihr kraftloses Niedersinken pathetisch ausreizen. Vor diesem Hintergrund wer-



Abb. 341  
Kentaur bezwingt einen  
Lapithen. Attische Hals-  
amphora des Bareiss-  
Malers, London, British  
Mus., um 520–510



den nun auch die Veränderungen in der Kaineus-Ikonographie verständlich: So wie man nun mehr und mehr Bilder unterliegender Lapithen wählte, so versuchte man auch in den Kaineus-Bildern, zumindest das Sterben des Hopliten stärker zu unterstreichen. Die Bilder des sterbenden Kaineus erweisen sich somit als Phänomen einer allgemeineren Interessensverschiebung: Es ist der Reiz des Gegenentwurfes zu allen anderen Kampfdarstellungen, der die Bilder der thessalischen Kentauiromachie am Ende des 6. Jh. neu erfahren ließ.

Diese einseitige Ausrichtung der Kentauiromachiebilder erstaunt, sowohl in ihrer Ausrichtung als noch mehr in ihrer Einseitigkeit. Besonders wenn man bedenkt, welche Veränderungen sich gleichzeitig in den anderen Darstellungen mythischer Kämpfe abspielen: Herakles darf in seinem Kentaurenkampf zunehmend drastischer seine Gegner niederzwingen, die Amazonen werden nun ausschließlich in ihrer Ohnmacht und ihrer Schwäche vorgeführt, die Giganten unterliegen den Göttern immer kraftloser, Kyknos und Geryoneus geraten in zunehmend hoffnungslose Positionen<sup>114</sup>. Alle mythischen Gegner verlieren ihre Kraft zur überzeugenden Gegenwehr, werden zu ohnmächtigen Opfern übermächtiger Sieger. Nur die Kentauren brechen aus und avancieren zu furchtbaren Kampfmonstern, die die Gegenseite zu der so laut beschworenen griechischen Überlegenheit vergegenwärtigen. Dahinter muß ein ausgeprägtes Interesse an der Vision des Unterliegens stehen. Denn es wäre ein leichtes gewesen, auch die Kentauren in ihrem Kampf gegen die Lapithen unterliegend zu zeigen. Daß man dies jedoch nicht suchte und sich dafür plötzlich und einseitig auf bedrohliche Kentauren konzentrierte, weist darauf, daß man damals die thessalische Kentauiromachie als ein Feld entdeckte, in dem all die Ängste und Schreckensvisio-





Abb. 342  
Kentauros bezwingt einen  
Lapithen. Attische Leky-  
thos des Athena-Malers,  
Gordion, Archäologisches  
Mus., um 500–490

nen formuliert werden konnten, die aus dem Horizont der anderen mythischen Kämpfe verdrängt worden waren. Hier mochte sich das besondere ikonographische Potential der Kentauren wieder bezahlt machen: Denn innerhalb der damaligen Kampfdarstellungen gab es keinen anderen Gegner, der in einem vergleichbaren Ausmaß wilde Gefährlichkeit und bedrohliche Aggression zu visualisieren vermochte, als diese Wesen. Ihr ungestümer Angriff in blinder Kampfeswut mochte daher die beste bildliche Fassung für die Vorstellung größter Bedrohung bieten. Und vielleicht war es auch leichter, hier die Bedrohung griechischer Hopliten darzustellen – kamen doch die anderen mythischen Kämpfe den realen Erfahrungen des Hoplitenkampfes deutlich näher. Die Konfrontation mit den Kentauren hatte dagegen weniger Wahrscheinlichkeit, reale Erfahrungen unmittelbar zu berühren: Eventuell war es in einem solchen Horizont des Unwahrscheinlichen leichter, Visionen des Bedroht-Seins und Bezwungen-Werdens zu ertragen?

Die Entdeckung der thessalischen Kentauiromachie als Gegenentwurf zu den anderen Kampfdarstellungen verweist auf die vitale Kraft, die den damaligen Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt prägte. Wir waren auf dieses Phänomen oben schon im Zusammenhang der Kai-neus-Bilder zu sprechen gekommen. Je stärker der Diskurs auf die Visionen überlegener Sieghaftigkeit und eindrucksvoller Stärke zugespitzt wurde, um so mehr bedurfte er expliziter Gegenentwürfe, um seine Über-

zeugungskraft und Eindringlichkeit zu bewahren: Überlegenheit im Kampf kann nur dann als Ideal beeindrucken, wenn zugleich die Gefahr des Unterliegens als Möglichkeit präsent ist. Es spricht für die angespannte Situation, in die der Diskurs offensichtlich damals geraten war, daß man einerseits nun auch stärker die Vergegenwärtigung von Schreckensvisionen suchte, sie aber andererseits in ungefährliche Randbereiche verlagerte: in die Bilder der Gefallenenbergungen ohne konkurrierenden Sieger, in die Bilder vom Sterben des tapferen Helden Kaineus, und in die Bilder vom Kampf der Lapithen gegen die Kentauren als übermächtig-exotische Kampfmonster.

So sehr Gegenentwürfe auch für das Funktionieren von ambitionierten Diskursen unverzichtbar sind: Der Umgang mit solchen Schreckensvisionen ist immer eine Gratwanderung. Und er scheint es auch im Fall der thessalischen Kentauiromachie gewesen zu sein. Jedenfalls läßt sich ab der Jahrhundertwende beobachten, wie man die extreme Einseitigkeit, auf die sich die Bilder des ausgehenden 6. Jh. eingelassen hatten, wieder aufgab. An ihre Stelle tritt eine ambivalentere Sicht. Sie schildert den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren zunehmend als einen wechselseitigen Kampf, in dem Bezwingen und Bezwungen-Werden gleichgewichtet nebeneinander treten. Auch in dieser Gegenüberstellung konträrer Szenen des Siegens wie des Unterliegens bleiben die Bilder eine Ausnahme im damaligen Repertoire der mythischen Kampfdarstellungen. Aber sie waren als Gegenentwurf vielleicht auf Dauer besser ertragbar, da im Bild selbst die Schreckensvision kompensiert wurde.

Eines der frühesten Beispiele für diese neue Tendenz bietet eine Schale des Epiktet im Basler Kunsthandel<sup>115</sup> (um 500, Abb. 343): Während auf der einen Seite zwei Kentauren einen gestürzten Hopliten angreifen, verfolgt auf der gegenüberliegenden Seite ein Hoplit zwei fliehende Kentauren, von denen der hintere durch blutende Wunden gekennzeichnet ist. Noch pointierter ist die Gegenüberstellung auf zwei Vasenbildern des Kleophrades-Malers zugespitzt. Auf dem oben schon betrachteten Stamnos in Paris<sup>116</sup> (um 500–480, Abb. 319 und 344) erscheint auf der einen Seite Kaineus, der sich gegen die Kentauren mit letzter Kraft wehrt, während auf der anderen Seite ein Lapith einen verwundet zu Boden gestürzten Kentauren angreift. Der Lapith erscheint in einer ausgeprägten Sieger-Ikonographie, überlegen setzt er seinen Fuß auf den Hinterlauf seines Opfers, nimmt den schützenden Schild zurück und holt mit dem Schwert zum letzten Schlag aus. Ähnlich stellt der Kleophrades-Maler Sieg und Unterliegen auch auf dem Schulterfries einer Hydria in Leiden<sup>117</sup> (um 500–480, Abb. 345) gegenüber. Auf der rechten Seite bringt ein herbeigaloppierender Kentauren einen Hopliten zu Fall, indem er mit



Abb. 343 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Schale des Epiktet, Basel,  
Kunsthändler, um 500



seinen Hufen gegen ihn schlägt und ihn mit seinem Schild niederdrückt; der Hoplit ist zu Boden gesunken, im Schwinden seiner Kräfte, hat in der Rechten noch einen Stein gepackt, mit dem er sich aber nur noch vom Boden abstützen vermag, wendet den Kopf nach außen und wird von dem Vasenmaler zudem nur in Rückansicht wiedergegeben, gewissermaßen als ‚Wegblenden‘ des Sterbenden<sup>118</sup>. Mochte den Betrachter diese Szene beunruhigen, so drehte die zweite Szene auf der linken Seite die Verhältnisse wieder um: Hier sah er nun einen zu Boden gestürzten Kentauren, der sich hilflos gegen den Angriff eines Hopliten zu wehren versucht; voll überlegener Aggressivität stürmt der Lapith gegen ihn und holt mit seinem Schwert zum tödlichen Schlag aus. Die Gegenüberstellung von aggressivem Sieg und ohnmächtigem Unterliegen, wie sie all diese Bilder auszeichnet, entwirft somit eindringlich die Ambivalenz des Kampfes und läßt Bezwingen und Bezwungen-Werden als komplementäre Seiten bewußt werden.

Andere Vasenmaler experimentierten damit, die beiden Seiten in ein und derselben Szene zu verknüpfen. Einen der wohl aufsehenerregend-

Abb. 344  
Kampf zwischen einem  
Lapithen und Kentauren.  
Attischer Stamnos des  
Kleophrades-Malers,  
Paris, Mus. du Louvre,  
um 500–480



sten Entwürfe zeigt der Maler der Pariser Gigantomachie auf einer Schale im Vatikan<sup>119</sup> (um 500–490, Abb. 305 und 346). Während er auf den beiden Außenseiten Herakles überlegen ein Rudel von Kentauren bekämpfen läßt (Abb. 305), zeigt er im Innenbild der Schale einen Hopliten im Kampf gegen einen Kentauren (Abb. 346). Auf den ersten Blick scheint das ohnmächtige Unterliegen des Hopliten offenkundig: Er hat sich abgewendet, ist in die Knie gesunken und stürzt zu Boden, mit letzter Kraft führt er seinen Schild nach oben gegen den Kentauren, während er seine Lanze in der gesenkten Rechten hält. Der Kentaur hingegen greift voll wilder Dynamik an, steigt mit den Vorderläufen hoch, schlägt mit den Hufen gegen den stürzenden Hopliten und schwingt in beiden Händen einen schweren Felsen auf der Schulter, um sein Opfer damit zu erschlagen. Und doch gelingt es dem Vasenmaler, die Rollen gleichzeitig umzukehren, indem er die Lanze des Lapithen durch den Körper des Kentauren durchstoßen läßt und damit auch den angreifenden Kentauren zum sterbend zusammensinkenden Opfer wandelt. Bedrückender und zugleich erregender ist wohl die Ambivalenz des Kampfes nicht zu formulieren als in diesem verschränkten Geflecht aus Töten und Getötet-Werden<sup>120</sup>. Hier erfährt das Bild des unterliegenden Lapithen ein neues Profil. Und hier liegt auch zugleich der Anfang für den erneuten Aufschwung der Kaineus-Bilder, die nun statt weiter auf das sterbende Opfer wieder auf den wehrhaft kämpfenden Hopliten setzten. Für eine solch ambivalente Sicht waren die Kaineus-Bilder letztlich die bestgeeignete Bildfassung, die sich innerhalb der thessalischen Kentauromachie bot. Ebenso gewannen die neuen Kaineus-Bilder nun auch schnell an Beliebtheit – während die Bilder mit den



unterliegenden Hoplitzen in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. sukzessive zurückgehen: So wie sie am Ende des 6. Jh. die Kaineus-Bilder dank ihres Potentials einer eindrucksvollen Formulierung extremen Unterliegens überrundet hatten, so hatten sie nun umgekehrt bei der Formulierung der ambivalenten Sicht gegen die neuen Kaineus-Bilder keine Chance.

Die Konzentration des ambivalenten Kampfes auf eine einzige Szene war die eine Alternative, die sich neben den zweiszenigen Darstellungen bot. Eine andere waren, konsequenterweise, die mehrszenigen Schlachtdarstellungen. In ihnen lag das größte Potential. Je nach Gewichtung der miteinander kombinierten Szenen konnten sie sehr unterschiedliche Entwürfe schaffen. So wundert es auch nicht, daß hier die wohl innovativste Auseinandersetzung mit den ikonographischen Möglichkeiten der thessalischen Kentaumachie erfolgte. Ein Fragment einer Schale in Malibu, die Onesimos zugeschrieben wird<sup>121</sup> (um 500/490, Abb. 347), läßt sofort ahnen, wo das Potential lag. Man sieht Beine und Schild eines angreifenden Hoplitzen, der seine Lanze einem Kentauren von hinten in den Leib bohrt; dieser ist brutal zu Boden gestürzt, schlägt mit seinen Läufen verzweifelt in die Luft, Blut überströmt seinen Körper. Am linken Rand erkennt man ferner den Fuß eines gestürzten Hoplitzen und den Lauf eines über ihn weggaloppierenden Kentauren; hier war das Spiel von Überwinden und Unterliegen wieder umgekehrt. Weitere Szenen in wohl ähnlich pathetischer Tonlage müssen sich angeschlossen haben. Hier zeigt sich, welche Höhenlagen die pathetisierte Gewalt-Ikonographie zu Anfang des 5. Jh. zu erreichen erlaubte: einerseits durch die damals zunehmende Darstellung expliziter Gewalt-Ausübung und die nochmals

Abb. 345  
Kampf zwischen Lapithen und Kentauren. Attische Hydria des Kleophrades-Malers, Leiden, Rijksmuseum, van Oudheden, 500–480



Abb. 346  
Kentaur bezwingt einen  
Lapithen. Attische Schale  
des Malers der Pariser  
Gigantomachie, Vatikan,  
Mus. Gregoriano Etrusco,  
um 500–490 (Innenbild  
der Schale von Abb. 305)



gesteigerte Ikonographie der Gewalt-Auswirkung; andererseits aber auch dadurch, daß man sich die ikonographischen Möglichkeiten stürzender und einhersprengender Pferdekörper mit all ihren aufsehererregenden Optionen weitergehend erschloß, welche die Kampfszenen in einer nochmals aufgeheizteren Aggressivität und Vehemenz vortragen ließen. Hier eröffnete sich den Bildern der Kentauiromachie ein Potential an aufsehererregenden Szenen, mit denen sie die Darstellungen der anderen narrativen und nicht-narrativen Hoplitenkämpfe weit hinter sich ließen. Dies sollten dann auch die Bilder sein, mit denen, wie oben angedeutet, die Bilder vom Kentaurenkampf des Herakles konkurrieren mußten<sup>122</sup> – und nur verlieren konnten.

Greifen wir zwei Beispiele heraus, die zugleich zu den eindrucksvollsten Darstellungen dieser Zeit gehören. Beide sind uns bei unserer Betrachtung schon in Auszügen begegnet. Das eine Beispiel ist die Schale des Erzgießerei-Malers in München<sup>123</sup> (um 490/80, Abb. 348A–C). Alle drei Bildfelder, die Außenseiten sowie das Innenbild, sind der Kentauiromachie gewidmet und eröffnen immer wieder von neuem ungeheuerliche Szenen. Auf der einen Außenseite (Abb. 348 A) stürmt ein mächtiger Kentaur in wildem Galopp gegen einen Hopliten, schlägt mit seinen Vorderläufen nach dessen Körper und stößt ihm die linke Faust ins Gesicht, während er in seiner zurückgeführten Rechten einen Baum zum letzten Stoß führt; dem Lapithen bleibt nichts anderes, als verwundet und



Abb. 347  
Lapith bezwingt einen  
Kentauren. Attisches  
Schalenfragment des  
Onesimos, Malibu, Getty  
Mus., um 500–490

sterbend nach hinten zu stürzen. Doch dies ist nur die eine Geschichte des Kampfes: Im Rücken des Kentauren stößt ihm ein zweiter Hoplit seine Lanze wuchtvoll durch den Leib, so daß deren Spitze oben im Rücken wieder durchschlägt. Die Figur des Kentauren erlaubt es hier also, sowohl Bezwingen als auch Bezwungen-Werden in eine einzige Kampfsituation zusammenzubinden, der Gewinn an Pathos und Spannung ist kaum zu überbieten. Auf der gegenüberliegenden Schalenenseite (Abb. 348 B) wird das Kampfgeschehen eindeutiger, aber nicht minder aufsehenerregend: Auf der linken Bildhälfte wirft sich ein Kentaur in heftigem Sprung gegen einen Hopliten, wohl um diesen niederzuringen; dieser stößt ihm jedoch sein Schwert von vorne in den Leib; im Rücken des Kentauren befindet sich ein zweiter Hoplit, der dasselbe tut: Sein Schwert bohrt sich von unten in den Bauch des hochwirbelnden Pferdekörpers. Wieder ringen zwei Lapithen mit einem Kentauren. Auf der rechten Bildhälfte hat sich die Situation hingegen geklärt: Ein gewaltiger Kentaur ist kraftlos und verwundet zu Boden gesunken, unfähig, den Baum, den er in beiden Händen gepackt hält, zur Gegenwehr nochmals hoch zu schwingen. Der über ihm stehende Hoplit hat ihn am Kinn gepackt und biegt ihm den Kopf gewaltsam nach hinten, wohl, um ihm mit seinem Schwert die Kehle zu durchschlagen. Hier erscheint der Kentaur nun in aller Ohnmacht des Opfers vorgeführt, sein geöffneter Mund, das brechende Auge und die pathetisch kontrahierte Stirn unterstreichen zusätzlich sein Leiden und Sterben. Im Schaleninnenbild (Abb. 348C) erscheint schließlich das letzte denkbare Stadium eines solchen Kampfes (passend als das Bild, das der Symposiast als letztes, erst beim Ausleeren der Schale zu Gesicht bekommt<sup>124</sup>): Ein siegreicher Lapith setzt in triumphaler Pose seinen Fuß auf einen zu Boden gestürzten Kentaur und stößt ihm seine Lanze in den Körper<sup>125</sup>; der Kentaur liegt sterbend am Boden, alle Kraft ist aus seinem Körper gewichen, sein Kopf kippt nach vorne auf die Brust, sein rechter Arm sowie seine Läufe hängen schlaff zu Boden, selbst sein rechtes Pferdeohr klappt erschlafft



Abb. 348 A und B  
Kampf zwischen  
Lapithen und Kentauren.  
Attische Schale des Erz-  
gießerei-Malers,  
Außenseiten, München,  
Antikensmlg.,  
um 490–480

um; dazu zeigt er die übliche Miene des Sterbenden, mit brechenden Augen, kontrahierter Stirn, und bleckenden Zähnen. Die Vermischung zwischen der Ikonographie des Toten (kraftloses Liegen am Boden) und der des Sterbenden (Mimik), die der Vasenmaler hierbei aufgegriffen hat, verleiht der Darstellung des Kentauren ein besonderes Pathos. Alles in allem hat es der Erzgießerei-Maler verstanden, durch die Kombination sehr verschiedener, jeweils für sich aufseherregender Einzelkämpfe eine





höchst spannungsgeladene und dramatische Schilderung der Kentauro-  
machie vorzulegen.

Abb. 348 C  
(Schaleninnenbild)

Nicht weniger exzeptionell ist die Darstellung auf dem Psykter in Rom<sup>126</sup> (um 480, Abb. 349), den wir oben im Zusammenhang mit den Kaineus-Bildern schon kennengelernt haben. Die Kentauromachie zerfällt in vier Kampfgruppen, die alternierend das Unterliegen eines Lapithen oder eines Kentauren zeigen. Da die einzelnen Szenen eng zusammengedrückt sind und sich teils auch überschneiden, entsteht ein dichtes und kontinuierliches Auf-und-Ab des Kampfgetümmels, ohne sicht-

Abb. 349 A  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Psykter des Harrow-  
Malers, Rom, Villa Giulia,  
um 480–470



bares Ende und damit auch scheinbar ohne klaren Ausgang (eine Wahrnehmung, die durch die Inszenierung der Darstellung als umlaufendes Bildband auf dem im Krater schwimmenden Psykter um so mehr unterstützt wurde). Bemerkenswert ist auch hier die betont aggressive und für uns als ‚brutal‘ zu umschreibende Ikonographie. Wie oben schon gesehen, wählt der Vasenmaler für die Szene mit Kaineus eine neue und bezeichnende Ikonographie (Abb. 320): Statt daß Kaineus sein Schwert wie sonst dem Kentaur von unten in den Leib bohrt, stößt er ihm dieses durch die Kehle nach oben, so daß seine Spitze hinter dessen Ohr durch den Schädel durchschlägt: eine Darstellung, die der Vasenmaler zweifelsohne wegen ihrer gesucht aufsehenerregenden Aggression gewählt hat<sup>127</sup>. Nicht weniger pathetisch aufgeheizt gestalteten sich die weiteren Kampfgruppen. In der rechts anschließenden Szene bezwingt ein Hoplit





Abb. 349 B

einen zusammengebrochenen Kentauren, gegen den er überlegen seine Lanze stößt (die betreffende Partie mit der Verwundung des Kentauren ist verloren, so daß unklar bleibt, mit welcher Drastik die Lanze in den Pferdeleib schlug). Der Kentaure liegt mit eingeknickten Läufen am Boden und ist hoffnungslos seinem Angreifer ausgeliefert, bittflehend streckt er seine Rechte dem Hopliten entgegen, jedoch ohne Erfolg: Sein brechen-des Auge, der geöffnete Mund mit den bleckenden Zähnen und sein nach hinten kippender Kopf verweisen auf sein Sterben. Ein zweiter hinweggaloppierender Kentaure unterstreicht durch die Vitalität seines dynamischen Sprungs das ohnmächtige Sterben seines Gefährten am Boden. Dieser Kentaure leitet in die nächste Szene über. Hier stürmen zwei Kentauren in wildem Galopp gegen einen Lapithen, packen seinen Schild und erdrücken unter ihm ihr hilfloses Opfer; der vordere wirft sich zudem

mit der Wucht seines Körper gegen den Lapithen und schwingt in seiner Rechten drohend einen Stein; sein weit aufgerissener Mund mit den bleckenden Zähnen verweist auf das furchtbare Geschrei, das den Angriff begleitete. Überrumpelt von diesem Ansturm kippt der Hoplit gleich einem gefällten Baum zur Seite, kraftlos hängt sein rechter Arm herab, die horizontal gehaltene Lanze verweist auf seine Unfähigkeit zu jeder weiteren Gegenwehr; und entsprechend den ikonographischen Konventionen hat der Maler den Hopliten auch in Rückansicht wiedergegeben, als Verweis auf sein Sterben. Auf diese Gruppe folgt schließlich wieder der Tod eines Kentauren: Ein Hoplit packt einen zu Boden gestürzten Kentauren am Kinn, dreht dessen Kopf zur Seite und stößt ihm das Schwert in den Hals; der Kentaure erscheint in der Ohnmacht seines Unterliegens erfaßt, wuchtvoll zu Boden gestürzt und verzweiflungsvoll gestikulierend, um das drohende Schicksal durch Bittflehen und Gegenwehr abzuwenden. Insgesamt gelingt hier dem Vasenmaler eine aufgeheizte Schilderung, die in ihrem Ausmaß an aggressiver Dynamik, faszinierender Brutalität und ungezügelter Emotionalität zweifelsohne einen der Extremfälle in der griechischen Gewalt-Ikonographie bildet. Durch das kontinuierliche Pendeln zwischen Sterben und Töten, Leiden und Wehren, Bittflehen und Schreien entwirft er das Bild eines unbittlich geführten Kampfes, der sowohl die Entschlossenheit der Hoplitens als auch die ungebremste Kampfeswut der Kentauren eindrücklich vorführt.

Beide Beispiele zeigen anschaulich, wie sehr die Vasenmaler in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. darauf zielten, die Kentauiromachie als einen extrem harten und aggressiv geführten Kampf vorzuführen. Prägend war auch hier vor allem die Ambivalenz des Kampfes, die die konträren Rollen von Siegern und Opfern auf beide Parteien gleichermaßen verteilen ließ. Allerdings zeigt der Vergleich der beiden Darstellungen auch, daß sich langsam die Ikonographie wieder zugunsten der Lapithen ausrichtet: Während auf dem Psykter in Rom die Szenen des Bezwingens und des Unterliegens ausgewogen verteilt sind, hat der Erzgießerei-Maler auf seiner Münchner Schale eine leichte Asymmetrie aufgegriffen, die letztlich die Griechen dominieren läßt. Denn er setzt neben die Szenen klar siegender Griechen nicht entsprechende Szenen eindeutig überlegener Kentauren, sondern vielmehr Szenen eines ambivalenten Kampfes zwischen einem Kentauren und zwei Lapithen, bei der Bedrohen und Bedroht-Sein eng miteinander verwoben erscheinen. Damit kippt das Kräfteverhältnis insgesamt leicht auf die Seite der Griechen. Hier zeichnet sich eine Neuausrichtung der thessalischen Kentauiromachie vorsichtig ab, die in den folgenden Jahrzehnten des 5. Jh. immer prägender werden sollte.

Bleiben wir aber vorerst noch kurz in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. Ein Letztes erscheint mir bezeichnend für den suchenden Umgang

der damaligen Vasenmaler mit den Möglichkeiten der thessalischen Kentaumachie: das Bildmotiv des wild hereinstürzenden Kentauren, das wir gerade bei der Münchner Schale des Erzgießerei-Malers gesehen haben. Dies war eine neue Bildidee, die am Anfang des 5. Jh. aufkam. Vor allem der Erzgießerei-Maler wählte sie verschiedentlich – etwa auf einer weiteren Schale in Philadelphia<sup>128</sup> (um 480, Abb. 203), die wir im Zusammenhang mit den Gigantomachiebildern schon kennengelernt haben: Einem Schreckensbild gleich stürmt auch hier ein mächtiger Kentaure in wildem Galopp gegen einen zu Boden gestürzten Hopliten, der sich mit Schild und Lanze gegen den Angriff zu wehren versucht, während im Rücken des Kentauren ein zweiter wegeilender Lapith seine Lanze in den Körper des Kentauren stößt. Die furchterregende Wildheit des Kentauren wird durch das mächtige Pantherfell, das er sich umgeworfen hat und gleich einer Waffe vorstreckt, unterstrichen. In ähnlicher Weise zeigt der Vasenmaler die Szene auf einer zweiten Schale in München<sup>129</sup> (um 480, Abb. 350): Wieder stürzt sich ein wilder Kentaure gegen einen gefallen, aber wehrhaften Lapithen, während dessen Gefährte sein Schwert von hinten in den Leib des Kentauren stößt; auf der gegenüberliegenden Seite begegnet nochmals eine derartige Szenen, wobei das explizite Drohen seitens der Hopliten hier verhaltener formuliert wird<sup>130</sup>.

Die Bildidee mit dem angreifenden und zugleich angegriffenen Kentauren bildet gewissermaßen die Umkehr der damals neu aufkommenen Kaineus-Bilder. Wie Kaineus dort von zwei oder drei Kentauren angegriffen wird, auf die die Rollen des Opfers und des Siegers aufgeteilt werden können, während Kaineus zugleich beides verkörpert, so ist dieses Spiel bei den Bildern mit dem einherstürmenden Kentauren umgedreht: Der Kentaure ist Aggressor und Opfer zugleich, während die beiden Hopliten verschieden definiert sein können: einerseits unterliegendes Opfer und andererseits bezwingender Krieger. Und wie bei den Bildern des Kaineus bleibt auch hier das Kampfgeschehen in einer merkwürdigen Schwebe erfaßt, die allen Parteien noch die Ambivalenz ihrer Rollen zugesteht (und die ihnen sogleich genommen wäre, wenn das Bild auf eine definitive Entscheidung zielen würde). Während die Wahl einer solchen Bildkonzeption nun aber im Fall von Kaineus einleuchtet, da sie dem Helden einen stärkeren Auftritt zugestand, ist sie bei den Bildern mit dem wilden Kentauren um so erstaunlicher. Denn hier ist es schließlich der Kentaure, dem ein eindrucksvolles Auftreten damit gewährleistet wird – während die griechischen Hopliten einen zum Teil recht schwachen und nur defensiven Auftritt bekommen. Hier können wir die Kehrseite des Spiels mit der Ambivalenz greifen, die in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. noch bestand und – in Weiterführung der Gegenbilder um die Jahrhundertwende – den Kentauren als Schreckensbild aufzubauen



Abb. 350 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Schale des Erzgießerei-  
Malers, München,  
Antikensmlg., um 480

versuchte. Im Unterschied zu den vorausgehenden Gegenbildern ist jetzt aber der furchtbare Kentaure nicht mehr über seine absolute Bedrohlichkeit definiert, sondern ebenso in der Ambivalenz des Kampfes erfaßt. Auch hier zeichnet sich eine Verschiebung in der grundsätzlichen Auffassung von der thessalischen Kentauremachie ab. Denn daß der Kentaure diesen Angriff nicht überleben wird, ist evident: zum einen durch den rückwärtigen Gegenangriff des zweiten Hopliten, zum anderen aber auch durch die Gegenwehr des bedrohten ersten Hopliten, der auf den Schalen in Philadelphia und München (Abb. 203. 350) seine Lanze gegen den Kentauren richtet – und es ist klar, daß dieser sich selbst in seinem Ansturm darin aufspießen wird. Hier finden wir ein Spiel von vordergründigem Unterliegen und verstecktem Sieg auf seiten des Griechen, das wir eigentlich erst später von den hochklassischen Bildern der Amazonomachie kennen. Ähnlich wie dort experimentieren also auch schon die frühklassischen Vasenmaler mit dem Entwurf des bedrohlichen Gegners. Und ähnlich wie dort wählten sie eine Strategie, die den Entwurf einer Schreckensvision ermöglicht, ohne diese absolut formulieren zu müssen, sondern sie im Bild selbst schließlich wieder aufheben zu können, zumindest partiell. Ein vordergründiges Schreckensbild, das aber weniger belastend war als die früheren Bilder mit den einseitig mordenden Kentauren.

Dieses sehr weitreichende Experimentieren mit den Möglichkeiten der Kentauremachie ist bezeichnend für die ersten Jahrzehnte des 5. Jh. Sie bilden eine Übergangsphase zwischen zwei mehr einseitig ausgerichteten Tendenzen: der des späten 6. Jh. und der des dann fortschreitenden 5. Jh. An dieser Schnittstelle zwischen älteren Konzepten und neuen Interessen kam es konsequenterweise dahin, daß sich ein heterogen wucherndes Feld an verschiedenen ikonographischen Versuchen ergab, in dem in alle denkbaren Richtungen das Potential der Kentauremachie neu auszuloten versucht wurde. Dabei kamen der Formulierung der Ambivalenz vor allem die neuen Entdeckungen innerhalb der Gewalt-Ikonographie zugute: die Darstellung punktuell definierter Zeitmomente und dadurch die Formulierung einer neuen spannungsvolleren Schilderung. Alles in allem erweisen sich die Bilder mit dem einherstürmenden Kentauren somit als ein charakteristisches Phänomen gerade dieser Zeit mit ihrem flexiblen Experimentieren. Nur damals war es möglich, daß die Kentauren einen solch aufsehenerregenden und eindrucksvollen Auftritt finden konnten. Später sollten sie ihn nie wieder bekommen.

Mit den 70er und 60er Jahren beginnt der Niedergang der Kentauren in ihrem Potential als bedrohliche Gegner der Griechen. Das mag widersprüchlich klingen. Haben wir doch bisher die 70er Jahre immer wieder



als eine Zeit kennengelernt, in der gerade das Interesse an Gegenentwürfen zu den Bildern siegreicher Griechen zunahm. Doch verhält es sich aus der Perspektive der Kentaumachiebilder anders als aus der Perspektive der anderen Bildthemen. Denn im Vergleich zum späten 6. und frühen 5. Jh., als die Kentaumachie in außergewöhnlicher Weise als Repertoire vielfältiger Gegenbilder genutzt wurde, ging nun ihre Verwendung als Schreckensvision quantitativ zurück. Allein Kaineus vermochte sich weiterhin als standardisiertes Gegenbild zu behaupten. Hier stoßen wir auf ein Phänomen, das neues Licht auf die damals aufkommenden Interessen an den Gegenentwürfen wirft. Bei den Amazonen waren wir davon ausgegangen, daß es grundsätzlich das Interesse an krasen Gegenbildern war, das dahin führte, daß die Vasenmaler nun mordende Amazonen zeigten<sup>131</sup>. Und auch bei den Giganten hatten wir vermutet, daß bei ihnen nun die äußersten Formen ihres Aufbegehrens gezeigt wurden, eben weil es um ein derartiges Ausreizen extremer Möglichkeiten ging<sup>132</sup>. Wenn es jedoch um derartige Extrembilder tatsächlich gegangen wäre, warum sollten sich die Vasenmaler nicht ebenso der extremen Kentaumachiebilder bedient haben? Paßten diese letztlich doch am besten, wenn es darum ging, krasse Schreckensvisionen zu entwerfen. Aber offensichtlich paßten sie nicht – eben weil es um krasse Schreckensbilder *nicht* ging. Anders ist die Zurückhaltung nicht zu erklären. Die neuen Gegenbilder zielten damals folglich nicht darauf, den Gegner *überaus* stark aufzubauen. Sondern sie zielten nur darauf, ihn *ausreichend* stark aufzubauen, so daß er als bedrohlicher Gegner überzeugen konnte. Im Fall der Kentaumachie wählte man daher weniger die Bilder mit den übermäßig stark und wild angreifenden Kentauren, wie wir sie gerade noch betrachtet haben, sondern konzentrierte sich lieber auf die Bilder mit Kaineus, in denen die Kentauren den kraftvollen Auftritt des Griechen nicht zu sehr konterkarierten.

Hier zeigt sich erneut, wie anders das formale Profil der Kentauren war – im Unterschied zu den anderen Typen von Gegnern. Dieser Unterschied ist zunächst vor allem ein Phänomen im Medium der Bilder. Im Medium der Sprache mochten sich andere Möglichkeiten bieten, die Bedrohlichkeit von Gegnern zu formulieren, und andere Möglichkeiten, Differenzen zwischen den verschiedenen Arten von Bedrohlichkeit zu artikulieren. Im Medium der Bilder waren dagegen die Rahmenbedingungen enger gesteckt. Allein über sein Erscheinungsbild sowie die Reaktion seines Opfers konnte das Bedrohliche eines Gegners veranschaulicht werden. Und hierbei besaßen die Kentauren einen gewaltigen Vorsprung. Schon allein ihr ganzes Wesen, ihr wuchtvoller Ansturm, das Einsetzen ihrer schweren Körper als Waffe, das furchtbare Schlagen und Niedertrampeln mit ihren Hufen, das Angreifen mit urtümlichen Waffen, die sie drohend in den Händen schwingen, dazu schließlich ihre

rohe Kampfeswut, ihre unbeherrschte Raserei und Aggressivität, dies alles unterschied sie, wie immer wieder gesehen, deutlich von den anderen kämpfenden Hoplitzen. Die Reaktion ihrer fliehenden oder bezwungenen Gegner, als Spiegel ihrer Bedrohlichkeit, war hierbei sogar verzichtbar. Um wieviel schwieriger war es dagegen, etwa die Schrecklichkeit der Amazonen zu formulieren. In den mythischen Erzählungen war die Ungeheuerlichkeit ihrer Figur klar zu beschreiben, in der Bildkunst war dies dagegen fast unmöglich: Ihr Unterschied zu den bekämpften Hoplitzen bestand lediglich in ihrer Weiblichkeit, und aus dieser ließ sich wenig Potential schlagen, um im Bild ihre Bedrohlichkeit zu formulieren. Nicht viel besser stand es bei den Giganten. Auch sie waren in der Ikonographie des 6. und beginnenden 5. Jh. ebenfalls als Hoplitzen dargestellt. Aber wie sollte man zwischen kämpfenden Hoplitzen die besondere Bedrohlichkeit der einen Partei artikulieren? Im großen und ganzen war die Bedrohlichkeit der Amazonen und Giganten eigentlich nur dann darzustellen, wenn man sie entweder mit exzeptioneller Härte und Aggression bekämpft und bezwungen zeigte (was bei einem Entwurf von Gegenbildern freilich schlecht geht) oder indem man sie mit ebenso exzeptioneller Aggression ihre Gegner angreifen ließ. Zu dieser Strategie griffen die Vasenmaler in den 70er Jahren dann auch konsequenterweise, als sie etwa am Beispiel der Amazonomachie aufsehen-erregende Gegenbilder zu formulieren suchten: Deswegen *dürfen* die Amazonen nicht nur ihre griechischen Gegner morden, sie *müssen* es sogar – während die Kentauren dies nicht brauchen. Hier zeigt sich das außerordentliche Potential der Kentauren-Ikonographie: Sie waren im Grunde genommen ein Idealfall, wenn es darum ging, einfach und eindrucksvoll das Bedrohliche im Kampf zu veranschaulichen. Aber man stieß bei ihnen auch schnell an Grenzen und mußte daher um so mehr darauf achten, daß man sie in der Entfaltung ihres Potentials zügelte, wollte man die Vision des Schrecklichen sich nicht überdrehen lassen.

Diese Kontrolle des Schrecklichen zeigt sich deutlich bei den mehrszelligen Schlachtdarstellungen der folgenden Jahrzehnte. Mehr und mehr betonten die Bilder wieder die Überlegenheit der griechischen Hoplitzen, während sie die Bedrohlichkeit der Kentauren auf marginale Positionen reduziert halten. Bezeichnend für diese neue Tendenz ist etwa die Kentaumachie auf einer Spitzamphora des Syleus-Malers in Brüssel<sup>133</sup> (um 480/70, Abb. 351). Von insgesamt acht Kampfszenen zeigen fünf Szenen die Überlegenheit des Lapithen: Sie zielen dicht mit ihren Waffen auf die Kentauren, welche sich abwenden, fliehen, zu Boden stürzen oder von dem Angriff überrascht werden, aber in keinem Fall zu starker Gegenwehr fähig sind. In zwei weiteren Szenen erscheint ein Lapith von einem anstürmenden Kentaur zwar bedroht und kippt nach hinten,

Abb. 351 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Spitzamphora des Syleus-  
Malers, Brüssel, Mus.  
Royaux, um 480–470



vermag aber im Zurückweichen dennoch dem Kentauren seine Waffe, Schwert oder Lanze, in die Brust bzw. Kehle zu stoßen (im Unterscheid zu den überlegen auftretenden Hoplitzen der anderen Szenen zielt seine Waffe nicht nur auf den Kentauren, sondern stößt direkt zu – die partiell schwächere Position dieser Lapithen wird mit entsprechend starken Motiven expliziter Gewalt-Ausübung somit aufgefangen). Bleibt als letzte Szene ein Kampf, der an die Ikonographie des Kaineus angelehnt ist, vielleicht sogar diese meint: Ein Hoplit kauert am Boden und kämpft wehrhaft gegen drei Kentauren, die mit Felsen und Bäumen gegen ihn vorgehen – auch dies ist wiederum eine merklich starke Formulierung griechischen Kampfgeistes. Allein ein einziger Hoplit erscheint in dem gesamten Bildfries als eindeutig Unterliegender, indem er sterbend zu Boden gestürzt ist; doch er bildet wiederum nur den Hintergrund für eine Kampfszene, in der der Kentauren bezwungen wird. Sehr offensichtlich wird hier ein asymmetrisches Kräfteverhältnis zwischen Lapithen und Kentauren entworfen – ganz anders, als dies etwa auf dem Psykter in Rom mit seinem ausgewogenen Spiel an Szenen der Überwindung und des Überwunden-Seins der Fall war.

Die Kentauiromachie des Syleus-Malers steht am Anfang einer Gruppe von mehrszenigen Bildfriesen, die alle die Übermacht der Lapithen betonen. So wählt etwa auch der Syriskos-Maler auf einer Spitzamphora in deutschem Privatbesitz<sup>134</sup> (um 480/70, Abb. 352) ein asymmetrisches Verhältnis. Auf zwei Szenen siegreicher Kentauren – ein Kentauren springt

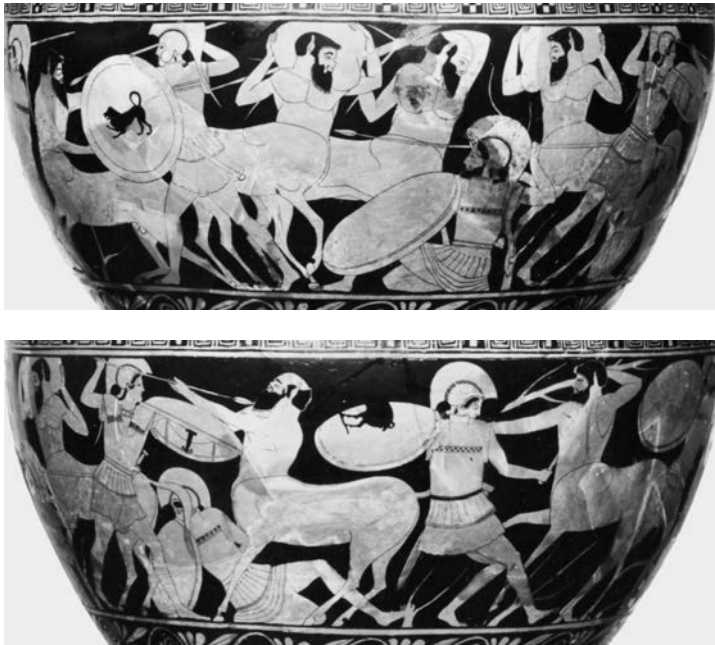


Abb. 351 C und D

über einen toten Hopliten hinweg, während ein anderer einen zu Boden stürzenden Hopliten bezwingt – antworten vier Szenen mit ihrer Überwindung: In zwei Szenen töten die mit Beischriften benannten Theseus und Perithoos je einen Kentauren; eine weitere Szene zeigt die Verfolgung eines Kentauren durch einen jungen Lapithen, der ihn am Haar packt und mit dem Schwert bedroht; hinzu kommt eine Szene der Bedrängung, die als offener Kampf angelegt ist, aber mit deutlichem Hinweis auf die starke Wehrhaftigkeit des zurückweichenden Hopliten. In einer spannungsvollen Weise gelingt es dem Vasenmaler, ein komplexes Kampfgeschehen mit immer wieder wechselnden Szenen zu entwerfen – und dennoch die Überlegenheit der Griechen klar zu veranschaulichen. Noch eindeutiger betont der Niobiden-Maler die Stärke der Griechen auf einem Volutenkrater in Agrigent<sup>135</sup> (um 460, Abb. 353). Der Kampf ist in drei Szenen aufgeteilt, in denen ausschließlich die Griechen dominieren: Am rechten Rand tritt ein Hoplit wehrhaft und überlegen einem anrennenden Kentauren entgegen, in der Mitte zielt ein zweiter Hoplit mit seiner Lanze gegen einen zu Boden gestürzten Kentauren, am linken Rand stürmt ein junger Hoplit auf einen hilflos zu Boden gesunkenen Kentauren zu, stemmt ihm in der Siegerpose sein Knie in den Rücken und stößt ihm sein Schwert in den Nacken<sup>136</sup>. Allein der Kentauren, der im Rücken des mittleren Hopliten heranstürmt und seinem unterliegenden Gefährten zu Hilfe kommt, läßt noch etwas von der Schrecklichkeit dieser Wesen erahnen.

Abb. 352 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attische  
Spitzamphora des  
Syriskos-Malers, Deutsch-  
land, Privatbesitz,  
um 480–470



In all diesen Bildern ist von der Bedrohlichkeit der Kentauren, wie sie die Vasenmaler zu Anfang des 5. Jh. noch so fasziniert dargestellt hatten, nicht mehr viel übriggeblieben. Die wiedergewonnene Stärke der Griechen erdrückt alles. Entsprechend verliert auch die Kentauiromachie ihr eigenes Profil. Wie die Amazonomachie wird sie vielmehr nun gestaltet, um die Überlegenheit der griechischen Hopliten unmißverständlich zu veranschaulichen. Und entsprechend bedienen sich die Vasenmaler bei beiden Themen derselben Strategie eines spannungsvollen Schilderns: indem sie den Gegner nur an wenigen Randpositionen kurzfristig seine Gefährlichkeit entfalten lassen, als gegenläufige Szenen, vor denen dann die Szenen mit den siegreichen Griechen eindrucksvoller wirken konnten. So sehr sich am Ende des 6. und Anfang des 5. Jh. Kentauiromachie und Amazonomachie in ihrem ikonographischen Profil aus-





Abb. 353 A und B  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Volutenkrater des Niobi-  
den-Malers, Agrigent,  
Mus. Archeologico Regio-  
nale, um 460

einanderentwickelt hatten, um so mehr scheinen sie sich in dieser Hinsicht dann in den 70er und 60er Jahren angeglichen zu haben.

So sehr es den Vasenmalern damals gelang, die Kentaumachie mehr und mehr für die Inszenierung der griechischen Hopliten in ihrer siegreichen Stärke zu nutzen, so sehr verschenkten sie auch zunehmend das besondere Potential, das die Kentaumachie auszeichnete: das Spiel mit der Vision des Schrecklichen. Allein in den Bildern von Kaineus vermochte dieses Potential zu überleben, indem hier die Bedrohlichkeit der Kentauren *conditio sine qua non* für das Funktionieren des Bildes war. Ansonsten bestand nur noch die Möglichkeit, in den mehrszenigen Darstellungen zumindest ansatzweise die Gefährlichkeit aufblitzen zu lassen – indem die Vasenmaler verschiedene Szenen des offenen oder des entschiedenen Kampfes kombinierten und die Szenen sich entsprechend wechselseitig kommentieren ließen: Die Darstellung des offenen Kampfes mochte neben den Szenen besiegtter Kentauren zumindest auf ihre ehemalige Kampfeswut verweisen, und die Szenen des Drohens und Zurückweichens konnten zumindest noch eine spannungsvolle Stimmung über den Kampf legen und dadurch seine Härte und Gefährlichkeit suggerieren. Doch waren die Möglichkeiten letztlich gering, da es vorrangig in diesen Bildern ja um die Überlegenheit der Griechen ging. Und diese war nun einmal nur unter deutlicher Reduktion der Bedrohlichkeit der Kentauren zu erkaufen, mußte man doch den besonderen Eindruck an Gefährlichkeit, der den Kentauren allein von ihrem Erschei-

nungsbild her immanent war, zumindest neutralisieren. Letztlich war es somit ein Arbeiten gegen die eigentlichen Chancen dieser Bildidee. Insofern mochte es nur bedingt überzeugen, sich der Kentaumachie zu bedienen, um eine Vorstellung von Kampf und griechischer Sieghaftigkeit zu formulieren – statt gleich andere Bildthemen wie etwa die Amazonomachie aufzugreifen, die dies um so leichter und eindrucksvoller zu formulieren erlaubte. Manchen Vasenmaler hat es offensichtlich auch nicht mehr überzeugt. Denn mehrszenige Darstellungen des Kampfes zwischen Kentauren und griechischen Hoplitensind aus den 70er und 60er Jahren auffallend seltener überliefert als die Bilder der Amazonomachie<sup>137</sup> – und dies häufig auch nur noch als sekundär orchestrierender Bildfries auf dem Hals des Gefäßes. Die Zeit dieser Kentaumachie scheint zu Ende zu gehen.

Die Schwierigkeiten, die die Vasenmaler mit diesem Bildthema hatten, zeigen sich noch deutlicher bei den Einzeldarstellungen, da sie konsequenterweise hier alles auf eine Szene konzentrieren mußten. Wie aber sollten sie die nun dominierende Idee von der griechischen Überlegenheit mit der Vorstellung des bedrohlichen Gegners kombinieren – und beide zudem in einem spannungsvollen Entwurf ausreizen? Nur wenige Vasenmaler haben sich in den 70er und 60er Jahren dieser Aufgabe gestellt – und nur sehr wenigen gelang es, überzeugende Bilder zu schaffen.

Doch nicht nur die Seltenheit, auch die ikonographische Heterogenität der damaligen Einzeldarstellungen weist darauf hin, wie schwer sich damals die Vasenmaler taten. Es findet sich keine Version, die sich durchsetzen sollte. Ich möchte zwei Beispiele herausgreifen, die mit ihren sehr divergenten Lösungen das Ringen der Vasenmaler illustrieren. Einen sicheren Weg wählte der Maler von Florenz 4021 auf einer Oinochoe in München/Florenz<sup>138</sup> (um 460, Abb. 354): Im Schema des Herakles zeigt er (den inschriftlich ausgewiesenen) Theseus als Kentaurenbezwinger, indem er ihn den fliehenden Kentauren am Haar packen und mit dem gezückten Schwert bedrohen läßt; dem Kentauren bleibt nur verzweifelte Gegenwehr, gepaart mit Bittflehen. Bei einem solchen Entwurf griechischer Superiorität bestand zweifelsohne keinerlei Gefahr der Mißverständlichkeit – aber ihr fehlte um so mehr das Potential zur spannungsvollen Schilderung.

Ganz anders ging hingegen ein Vasenmaler auf einem Kolonnenkrater in Bologna<sup>139</sup> (um 470/60, Abb. 355) vor. Ihm gelingt es durchaus, in einer spannungsvoll ausgewogenen Weise sowohl die griechische Überlegenheit als auch die Bedrohlichkeit der Kentauren ins Bild zu fassen. Aber auch hier zeigt sich, wie eng inzwischen der Grat geworden war, wollte man innerhalb der Grenzen der bestehenden Ikonographie spannungsreiche Darstellungen konzipieren. Das Bild zeigt einen Hopliten im Kampf gegen drei Kentauren: Er steht in kraftvollem Ausfall-

schritt, einen mächtigen Schild am linken Arm und holt mit seinem über dem Kopf erhobenen Schwert zum Schlag gegen einen der Kentauren aus, der zusammengebrochen am Boden liegt. Überraschend ist, daß der Hoplit in Rückansicht erscheint<sup>140</sup> und zudem sein Gesicht zum Teil von seinem erhobenen Arm verdeckt wird. Auch ungewöhnlich ist das Motiv des herabfallenden Helmes, der vor dem Oberkörper des Hopliten erscheint und wohl auf die Heftigkeit des Kampfes verweisen soll. Durch diese überraschenden Motive, die der geläufigen Sieger-Ikonographie widersprechen, versucht der Vasenmaler also, den überlegenen Auftritt des Hopliten leicht zu verfremden und dadurch den Betrachter zu irritieren: War es sicher, daß dieser Hoplit siegreich bleiben würde? Zugleich umgab der Vasenmaler den Hopliten auch mit zwei weiteren Kentauren, die ihn dicht bedrohten: Der linke packt den Schild des Hopliten und sucht ihn wegzureißen, der rechte holt mit einem Ast zum furchtbaren Schlag aus. Aber auch dieses Motiv der seitlich angreifenden Kentauren mochte der Betrachter in zweierlei Weise lesen: Zum einen konnte er sie im Sinn der traditionellen Sieger-Ikonographie als Hinweis auf die Gefährlichkeit des Kampfgeschehens verstehen, in das sich der Hoplit hineinwagt und damit seinen Kampfesmut und seine Tapferkeit bezeugt – hierbei blieben die angreifenden Kentauren dann lediglich sekundäre Figuren in der Bedeutung der zu Hilfe eilenden Gefährten, die keine ernsthafte Bedrohung für den Hopliten darstellen. Aber der Betrachter mochte die seitlichen Kentauren zum anderen auch als tatsächliche Gegner des Hopliten deuten, so daß die Szene nun als ein Überfall gleich dreier Kentauren über einen Hopliten erschien, in dem der Hoplit zwar tapfer kämpft, aber schließlich doch unterliegen wird – im Sinn der Kaineus-Bilder. Insgesamt ließ das Bild es offen, in welche Richtung es gelesen werden sollte. Aber es verwirrte den Betrachter bei jeder Lesart durch jeweils konträre Andeutungen, die ihn in seiner Deutung



Abb. 354  
Theseus besiegt einen  
Kentauren. Attische  
Oinochoe des Malers von  
Florenz 4021, Florenz,  
Mus. Archeologico  
Etrusco, um 460

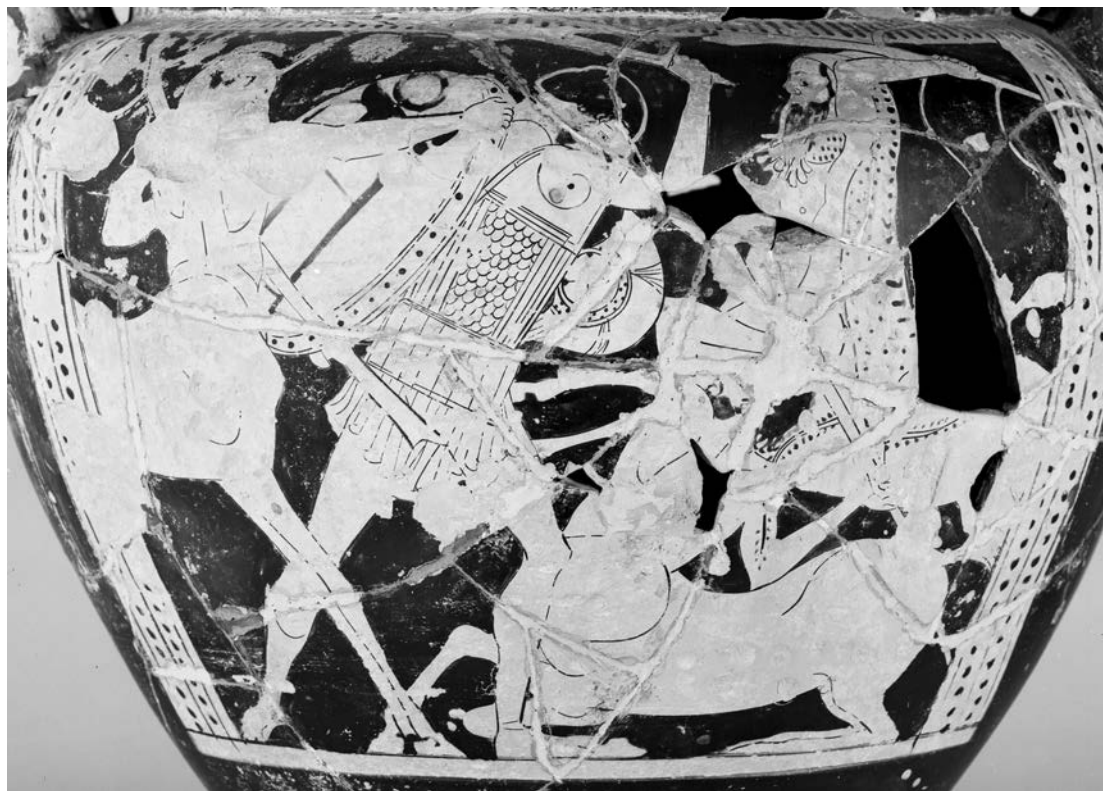


Abb. 355  
Lapith im Kampf mit  
Kentauren. Attischer Ko-  
lonnettenkrater, Bologna,  
Mus. Civico Archeologico,  
um 470–460

wieder zögern ließen. Damit gelang dem Vasenmaler eine spannungsreiche Verschränkung der Stärke des Hopliten und der Bedrohlichkeit der Kentauren, die ganz dem Geschmack der Zeit, mit der Suche nach verwirrenden und überraschenden Kampfdarstellungen, entsprach. Allerdings mußte der Vasenmaler die beiden Aspekte derart miteinander verschränken, daß das Bild weitgehend an die Grenzen einer eindeutig lesbaren Ikonographie geriet und zu kippen begann. Es ist offensichtlich, wie sehr der Vasenmaler hier die Idee der Kaineus-Szene aufgegriffen und sie zu modifizieren versucht hat: Er stärkte den Hopliten in seinem Kampf, ließ ihn wieder zu einem Sieger werden und steigerte parallel dazu auch den bedrohlichen Angriff der Kentauren nochmals; und schließlich, da dies noch nicht ausreichte, fügte er außergewöhnliche Motive wie die Rückansicht des Hopliten oder den fallenden Helm hinzu, die das Kräfteverhältnis zusätzlich verunklärten. Alles in allem war dies ein überaus komplizierter Entwurf, um letztlich ein spannungsgeladenes Bild zu erhalten, das ähnlich und dazu leichter die Kaineus-Bilder boten. Und so sollte auch diese Bildversion, so aufsehenerregend sie war, keine Nachfolger finden.

Den Vasenmalern nach der Jahrhundertmitte ging es nicht besser mit den Bildern vom Kampf der Hopliten gegen die Kentauren. Auch sie rangen mit dem Problem, das Potential der bedrohlichen Kentauren und die Vorstellungen der griechischen Überlegenheit in einen überzeugenden Einklang zu bringen. Aber auch sie fanden zu keiner durchschlagenden neuen Lösung für die Kentaumachie. Und so wählten sie dieses Thema auch zunehmend seltener.

Kennzeichnend für die hochklassischen Bilder ist, daß sich die Vorstellung von der griechischen Überlegenheit weiterhin verfestigt. Die Bezwingung der Kentauren ist jetzt mehr oder weniger selbstverständlich. Und ihre Bedrohlichkeit wird lediglich in verharmloster Übersetzung der ehemaligen Schreckensvisionen, im Motiv des vor einem Kentauren zurückweichenden, aber wehrhaften Lapithen, vorgetragen. Bilder von überlegen die Hopliten bedrohenden oder sie gar niederringenden Kentauren sind hingegen verschwunden. Die Kraft der Kentaumachie scheint sich nun endgültig zu verbrauchen. Entsprechend haben auch die Vasenmaler die bestehenden ikonographischen Konzepte nur noch durchgespielt, ohne mit neuen Konzepten zu experimentieren. Das Ergebnis ist ein heterogenes Spektrum an Bildversionen, die aber jeweils nur von wenigen Bildern überliefert sind. Eine Durchschlagskraft, wie sie die beiden Varianten der Amazonomachie damals fanden, sollte keiner dieser Versionen gelingen.

Die hochklassischen Bilder verteilen sich etwa gleichmäßig auf zwei- bzw. mehrszenige und einszenige Darstellungen – ganz im Unterschied zu den gleichzeitigen Amazonomachiebildern mit ihrer Konzentration auf die einszenigen Darstellungen. Das Interesse an den mehrszenigen Bildern ist wohl aus den spezifischen Problemen der Kentaumachie zu erklären: Über die Kombination einander kommentierender Szenen ließ sich die komplexe Vorstellung um Sieghaftigkeit und Bedrohlichkeit leichter formulieren. Entsprechend dominiert bei den mehrszenigen Darstellungen auch die Vision von der klaren Überlegenheit der Griechen. Sie konnte in unterschiedlich deutlichen Stufen vorgetragen werden. Auf dem Volutenkrater des Polygnot in Bologna<sup>141</sup> (um 440, Abb. 356) erscheinen neben Kaineus zwei Hopliten in ihrem Kampf gegen zwei angreifende Kentauren. Obwohl die Kontrahenten im Schema des offenen Kampfes begegnen, läßt der Vasenmaler keinen Zweifel an der eindeutigen Überlegenheit der Hopliten: indem er sie in betont siegessicherer Haltung auftreten läßt, mit kraftvollen Körpern und von gewaltigem Körperwuchs, mit dem sie die Kentauren überragen. Noch offensichtlicher wird die Überlegenheit der Hopliten auf dem namengebenden Kolonnettenkrater des Neapler Malers<sup>142</sup> (um 440, Abb. 357) formuliert. In zwei Gruppen stehen sich ein kraftvoll auftretender Hoplit und ein angreifender Kentaure gegenüber. Deutlich asymmetrisch erscheint das



Kräfteverhältnis dagegen im Horizont der Waffen: Die Lanze des linken Hopliten stößt direkt in die Flanke des Kentauren, die des rechten Hopliten zielt dicht auf den Kentauren (ihre Spitze wird von dem Pantherfell des Kentauren verdeckt). Diesem Angriff haben die Kentauren mit ihren Waffen wenig entgegenzusetzen, Felsen und Ast verkommen hier mehr und mehr zu attributiven Relikten einer verlorenen Bedrohlichkeit. Noch dramatischer gestaltet der Maler der Kentauromachie im Louvre das Unterliegen der Kentauren auf seinem namengebenden Kolonnettenkrater<sup>143</sup> (um 450–430, Abb. 358). Überlegen greifen zwei Hopliten zwei fliehende Kentauren an: Der rechte zielt mit seiner Lanze auf den Körper des hilflos agierenden Kentauren, während der linke sein Opfer am Haar packt und ihn mit einer Axt bedroht. Extreme Ohnmacht und Wehrlosigkeit charakterisieren diese Kentauren.

Auf anderen Bildern erscheinen die Hopliten in ihrer Überlegenheit etwas geschwächt, indem man sie in defensiver Haltung zeigt. Doch bleibt die Idee des bedrohten und zurückweichenden Hopliten recht verhalten formuliert, unter deutlicher Reduktion aller pathetischen Züge, die die früheren Bilder ausgezeichnet hatte, und unter meist auch klaren Hinweisen auf die kraftvolle Gegenwehr der Bedrohten. So zeigt etwa der Maler der Kentauromachie im Louvre auf einem Kolonnettenkrater in Tarquinia<sup>144</sup> (um 450–430, Abb. 359) einen Lapithen vor einem mächtig anstürmenden Kentaur zurückweichen: Abwehrend hebt er die mit der Chlamys umwickelte Linke gegen den Angreifer und stößt mit seiner Lanze gegen ihn; ihre Spitze erscheint direkt vor dessen Körper, um im nächsten Moment ihn zu durchbohren. Während im Horizont der

Abb. 356  
Kampf des Kaineus und  
weiterer Lapithen gegen  
die Kentauren. Attischer  
Volutenkrater des  
Polygnotos, Bologna,  
Mus. Civico Archeologico,  
um 440





Abb. 357  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Neapler Malers, Neapel,  
Mus. Archeologico Nazio-  
nale, um 440

Handlungen, Angriff und Flucht, das Unterliegen des Lapithen wahrscheinlicher war, so dreht sich auch hier das Kräfteverhältnis im Horizont der Waffenführung wieder um: Das Überwinden des Kentauren steht außer Zweifel (parallel zu der links anschließenden Szene, in der eine Lapith überlegen einen fliehenden Kentauren bezwingt). Mit diesem Bild des bedrängten Siegers bedient sich der Maler der Strategie spannungsreicher Schilderung, wie sie in den gleichzeitigen Bildern der Amazonomachie so erfolgreich angewandt wurde<sup>145</sup>.

Der Maler der Kentaumachie im Louvre war nicht der einzige, der dies Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters für die Kentaumachie zu nutzen suchte. Vor allem die einszenigen Darstellungen greifen auf diese Strategie immer wieder zurück. In diesen Bildern entfalten die hochklassischen Kentaumachiedarstellungen ihr vielleicht eindrucksvollstes Potential. Allerdings stehen sie in deutlicher Nähe zu den gleichzeitigen Kaineus-Bildern sowie auch zu den gleichzeitigen Amazonomachiebildern – ein eigenes Potential vermochten sie nicht mehr zu gewinnen.

Zwei Beispiele mögen dies illustrieren. Auf einem Kolonnettenkrater des Neapler Malers in Wien<sup>146</sup> (um 450/40, Abb. 360) erscheint ein Hoplit in Rückansicht, der sich mit vorgehaltenem Schild und angelegter Lanze eines heranstürmenden Kentauren erwehrt. Mag man sich diese Auseinandersetzung zugunsten des Hopliten denken, so entsteht durch den Angriff eines zweiten Kentauren von rechts wieder eine Verunklärung des Kräfteverhältnisses. Und das Bild löst diese Verunklärung nicht

Abb. 358  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Malers der Kentauro-  
machie im Louvre, Paris,  
Mus. du Louvre,  
um 450–430



mehr auf, sondern überläßt es der Entscheidung des Betrachters, welchen Ausgang er sich denken mag. Das Spiel erinnert an die gleichzeitigen Kaineus-Bilder (Abb. 324. 326), die in ähnlicher Weise die Darstellung zwischen starker Gegenwehr und mehr oder minder latent vorhandener Bedrohung schweben ließen, ohne *im Bild* eine Entscheidung wirklich zu favorisieren.

Auf anderen Kolonnettenkrateren, wie etwa einem zweiten Wien<sup>147</sup> (um 450–440/30, Abb. 361), bevorzugt der Neapler Maler hingegen ein anderes Schema, das den Amazonomachiebildern stärker entlehnt ist. Ein Kentaure greift einen defensiv agierenden Hopliten an, dem ein Leichtbewaffneter zugesellt ist. Während der Kentaure in wildem Galopp anstürmt und mit einem mächtigen Ast bzw. Baum gegen den Hopliten ausholt, richten die beiden Griechen ihre Lanzen gegen ihn. Die Lanze des Hopliten ist dabei direkt an seinen Körper herangeführt, so daß der Kentaure sich selbst unweigerlich in ihr aufspießen wird – wobei das Bild es wieder offen läßt, wie dicht die Lanzenspitze dem Körper schon kommt, da ihr vorderer Lauf durch das herabhängende Fell des Kentauren verdeckt ist. Und um schließlich die Gegenwehr noch zu stärken, fliegt eine dritte geworfene Lanze durch die Luft und nähert sich dem Kopf des Kentauren. Wieder wird also in der Führung der Lanzen dem stark formulierten Angriff des Kentauren ein ausgleichendes Gewicht gegenübergestellt: Der Angriff des Kentauren kann nicht anders als für ihn tödlich enden. So überzeugend dies Spiel mit dem gegenläufigen Angriff ist, so überraschend ist aber die Darstellung des Hopliten: Er hält in ungewöhnlicher Weise seinen Schild mit dem erhobenen Unter-



Abb. 359  
Kampf zwischen Lapithen  
und Kentauren. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Malers der Kentauroma-  
chie im Louvre, Tarquinia,  
Mus. Nazionale Tarqui-  
niense, um 450–430

arm schützend nach oben und erscheint zudem in einem labilisierten Stand, in den Knien eingeknickt und zu Boden sinkend<sup>148</sup>. In seinem Kontrast zu der aufrechten und kraftvollen Haltung des Oberkörpers sowie dem starken Agieren des Hopliten markiert dieser labile Stand eine partielle Schwächung – bei der aber unklar bleibt, ob sie nur ein temporäres Zurückweichen oder ein definitives Sterben meint. Wieder spielt das Bild mit der Erwartungshaltung des Betrachters – und wieder löst es die Verwirrung nicht auf. Der Neapler Maler mag sich bei diesen Bildern von der Ikonographie des Kaineus beeinflusst haben lassen – die markante Schwächung des Hopliten und vor allem sein Agieren nach oben, mit der überraschenden Haltung des Schildes sprechen dafür. Offensichtlich versuchte er, die beiden Aspekte, Bedrohung und Stärke des Griechen, eindrucksvoll zu vereinen. In diesen Bildern, die zugleich die äußerste Option der hochklassischen Darstellungen zeigen, die Bedrängnis eines Hopliten anzudeuten, wird deutlich, wie eng inzwischen die ikonographischen Möglichkeiten für den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren geworden waren – zu eng, als daß hier eine durchschlagende und überzeugende Ikonographie noch gelingen konnte.

Alles in allem fällt auf, daß sich die hochklassischen Vasenmaler mit den Bildern der Kentauromachie schwer taten. Zu einem Bildthema von größerer Beliebtheit avancierte es nicht – im Vergleich zur Amazonomachie. Dies müßte nicht wundern, hätte ihnen nun theoretisch nicht dasselbe Potential eigentlich zur Verfügung gestanden, wie den Bildern des



Abb. 360  
Kampf eines Lapithen  
gegen Kentauren.  
Attischer Kolonnen-  
krater des Neapler  
Malers, Wien, Kunsthi-  
storisches Mus.,  
um 450–440



Amazonenkampfes. Insofern verwundert die abweichende Situation der Kentauiromachie doch.

Voraussetzung für das Verwirrspiel des Betrachters, das die Amazonomachiebilder so erfolgreich realisieren ließen, war ein mythischer Kampf von komplexem Charakter: mit einem grundsätzlichen Sieg der Griechen, bei dem jedoch das Unterliegen einzelner Griechen denkbar war. Indem in den Amazonomachiebildern der Gegner der Griechen gestärkt erschien, der Griechen hingegen in einer defensiven und weniger kraftvollen Weise auftrat, war eine unklare Konstellation geschaffen, in der dann das Motiv der Lanzenführung um so überraschender, aber auch überzeugend eingesetzt werden konnte. Ein solches Spiel wäre auch bei den Kentauiromachiebildern eigentlich möglich gewesen – und der Kolonnenkrater des Malers der Kentauiromachie im Louvre in Tarquinia (Abb. 359) zeigt, daß es auch durchaus möglich war. Trotzdem wurde diese Option bei den Kentauiromachiebildern kaum gesucht. Warum?

Dieser Vergleich zwischen den Kentauiromachie- und den Amazonomachiebildern ist erhellend, für beide Seiten. Im Unterschied zu den Amazonenkämpfen hat das Motiv des zurückweichenden bzw. defensiv agierenden Griechen innerhalb der Kentauiromachiebilder weniger interessiert. Bevorzugt wurde mehr der starke Hoplit, der kraftvoll und überlegen dem angreifenden Kentauren entgegentritt. Es sind entsprechend sehr starke Bilder voller Kraft und Kampfeswut, die hier entstehen –



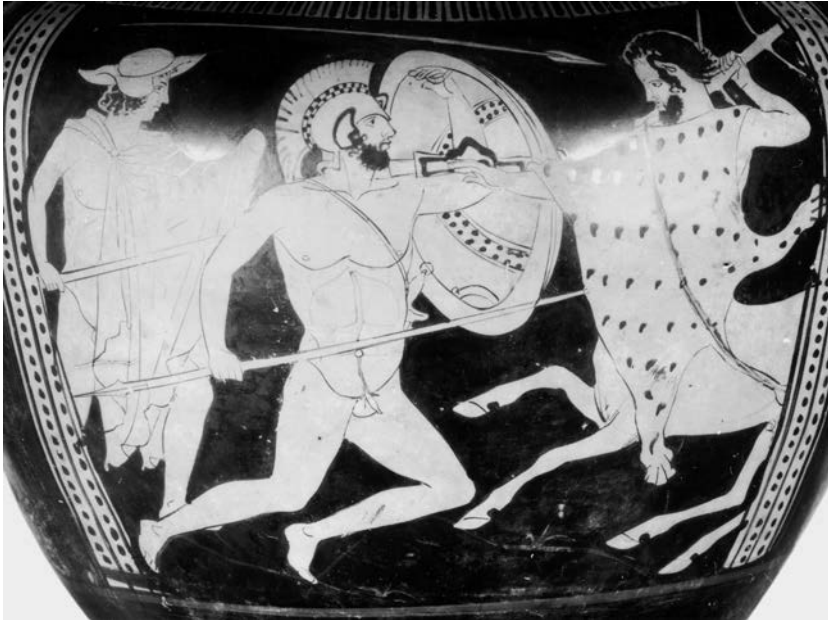


Abb. 361  
Kampf der Lapithen  
gegen einen Kentauren.  
Attischer Kolonnetten-  
krater des Neapler  
Malers, Wien, Kunst-  
historisches Mus.,  
um 450–430

und die in der Verdichtung gleich starker Aggression auch ihre Faszination entwickelt haben werden (Abb. 356–359). Dabei erschließen sie eine andere Dimension als die vergleichbaren Amazonomachiebilder (Abb. 277–283). Dort lebt der Kampf aus der Polarisierung der Rollen. Entweder ist die Stärke des Griechen im Kontrast zum Unterliegen der Amazone zum Thema gemacht oder aber die Bedrohlichkeit der Amazone, die im Bild durch eine partielle Schwächung des Griechen erkauft wird. Hier aber liegt der Kern des Problems – und der Schlüssel zur Lösung. Da wie gesehen die Figur der Amazone von ihrem Wesen her nur bedingt Bedrohlichkeit entfalten konnte, ließ sich diese nur über ihr eigenes Agieren (d.h. das Morden eines Griechen) oder aber über die Reaktion ihrer Kontrahenten formulieren. Genau letzteres ist in den polygotischen Bildern geschehen. Die Maler haben die Figur des Griechen geschwächt – und dadurch die Bedrohlichkeit der Amazone aufgebaut. Die Schwächung des Griechen war hierbei also lediglich notwendiges *Mittel*, nicht aber *Ziel*. Bei den Kentauren stellte sich dagegen die Notwendigkeit eines solchen Umweges erst gar nicht: Sie verkörperten schon allein durch ihr Wesen ein Höchstmaß an Bedrohlichkeit. Hier war es also nicht mehr erforderlich, durch eine entsprechende Reaktion des Lapithen auf diesen Aspekt hinzuweisen.

Jedoch war die Bedrohlichkeit nur die eine Seite, um das Kampfgeschehen in spannungsvoller Weise zu schildern. Hinzu kam der Aspekt des Umschwungs. Auch er mußte glaubhaft formuliert sein, sollte es dem

Bild gelingen, den Betrachter erfolgreich zu verwirren und intellektuell zu unterhalten. Hier spaltete sich erneut das ikonographische Potential der Amazonomachie- und der Kentaumachiebilder auf. Im Fall der Amazonenbilder konnte das Spiel der Verwirrung insofern gut funktionieren, weil beide Kontrahenten kein zu starkes Eigengewicht entwickelten (Abb. 277–280): Trotz der Differenzierung in bedrohlichen Angriff und defensive Gegenwehr blieb dort das Kräfteverhältnis mehr oder minder ausgewogen – eine zentrale Voraussetzung dafür, daß die Umkehrung der Situation durch die Lanzenführung als überraschendes Erzählmoment überzeugen konnte. Wie aber sollte eine vergleichbare Situation in den Bildern der Kentaumachie dargestellt werden? Die Schwächung des Lapithen ließ das Kräfteverhältnis sogleich derart kippen, daß das Spiel von Bedrohung und Gegenbedrohung nur noch wenig glaubhaft darzustellen war. Gegenüber der Gestalt des Kentauren die Position des Griechen noch zusätzlich zu schwächen – und zwar soweit zu schwächen, daß im Bild der Überraschungsmoment des Umschwungs zu entfalten war –, lag jenseits der Möglichkeiten dieser Ikonographie. Und so vermieden die Vasenmaler klugerweise, in den Kentaumachiebildern jenes Spiel zu entwickeln, das ihnen in den Bildern der Amazonomachie so erfolgreich gelang.

Es war also wieder die Andersartigkeit der Kentauren, die die Lösungen spannungsvollen Erzählens verschloß, wie sie sich beim Kampf gegen die Amazonen geboten hatten. So kam es, daß die Maler andere Wege einschlugen, um den Kampf gegen die Kentauren zu schildern. Dabei waren es vor allem zwei Optionen, die sie aufgriffen, um die Bedrohlichkeit der Kentauren und die Stärke der Griechen geschickt gegeneinander auszuspielen.

Zum einen war es die Idee des starken, zwar getroffenen, aber seinen Angreifer trotzdem tötenden Hopliten, wie sie sowohl in den Darstellungen des Kaineus (Abb. 324–326) angewandt wurde, daneben aber auch in Bildern verwandter Ikonographie, die das Kaineus-Motiv in modifizierter Form hinüber in die deskriptiven Lapithen-Kämpfe trugen (Abb. 361). Wie im Zusammenhang mit den Kaineus-Bildern schon besprochen, bilden diese Darstellungen in ihrem Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters gewissermaßen das Äquivalent zu den Amazonenbildern – nur mit dem Unterschied, daß die Vision des starken, aber unterliegenden Hopliten emotional erregender, vielleicht sogar weniger gern zu ertragen war als die Bilder seines bedrängten, aber überlegeneren Gefährten in der Amazonomachie.

Zum anderen hat man aber auch im Motiv der Waffenführung einen eigenen Weg spannungsvollerer Beschreibung gefunden. Es fällt auf, daß sich der Kampf gegen die Kentauren auch in der Art, wie die Lanze geführt wird, von dem gegen die Amazonen unterscheidet: Während bei

den Amazonen die Lanzenspitze bedrohlich nah an den Körper herangeführt wird, aber nur selten direkt in den Körper stößt (Abb. 278–280), ist genau dies bei den Kentauren der Normalfall (Abb. 326. 356. 358), das Spiel mit der drohend gegen den Gegner geführten Lanze eher die seltenere Variante (Abb. 359). Offensichtlich ist es wieder die gesteigerte Bedrohlichkeit der Kentauren, die das harmlosere Spiel mit der lediglich drohend geführten Waffe weniger adäquat erscheinen ließ. Vielmehr bevorzugte man die Lanze direkt im Leib des Gegners, um erst gar keine Mißverständnisse mit Blick auf dessen Überwindung aufkommen zu lassen. Genau an dieser Stelle hat man dann aber ein Motiv aufgegriffen, das wieder zur Verunklärung beitrug und einen unerwarteten Spannungsmoment in das Bild brachte (Abb. 356–357. 361): indem man die Lanze hinter dem herabhängenden Pantherfell des Kentauren verschwinden ließ, ohne daß der Betrachter die Gewißheit bekam, ob der heranstürmende Kentaure sich schon in die Lanze aufgespießt hat oder nicht. Dieses Motiv überrascht insofern, da es in den Amazonomachiebildern gerade umgekehrt eingesetzt wurde: Dort war es die Lanze der Amazone, die hinter dem Schild des Hopliten verschwand und ausgeblendet war, während die Lanzenspitze des Hopliten nah vor ihrem Körper aufblitzte. Es scheint, daß die Maler bewußt dieses verunklärnde Motiv im Rahmen der Kentaumachie eingesetzt haben, um die starken Bilder des überlegen und kraftvoll auftretenden Hopliten zumindest im kleinen, wenigstens kurzfristig, nochmals in Frage zu stellen – indem sie den eigentlichen Höhepunkt im Aufeinanderstoßen der beiden Kontrahenten einfach ausblendeten.

Beide ikonographischen Optionen zeigen, wie sehr die Maler mit dem Problem spannungsvoller Erzählung rangen – und wie wichtig es für sie anscheinend war, überzeugende Lösungen zu finden. Denn sie waren bereit, relativ extreme Lösungen in Kauf zu nehmen: Bilder, die in ungewöhnlichem Ausmaß den Sieger schwächten, bzw. Bilder, die seine Stärke wieder in Frage stellten. Insofern verwundert es auch kaum, daß diese Darstellungen nicht die Durchschlagskraft gewinnen konnten, wie sie den Amazonomachiebildern zukam. Hier zeigt sich anschaulich, wie eng die ikonographischen Grenzen der Kentaumachie sein konnten, je nach Interessenslage – und wie schwer es letztlich war, die Bedrohlichkeit der Kentauren und die Stärke der Griechen in einen spannungsreichen Dialog zu bringen.

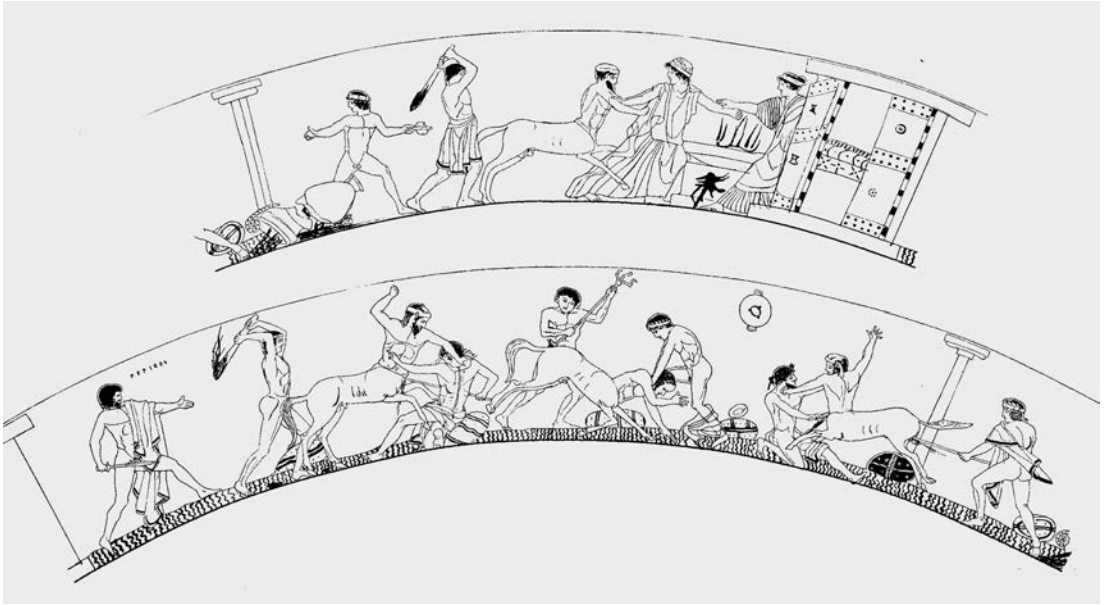
### Die Verhältnisse kommen wieder ins Lot: Der Abwehrkampf der Hochzeitsgemeinschaft

Letztlich war es diese Unvereinbarkeit der beiden zentralen Erzählmomente – der Bedrohlichkeit der Kentauren und der Überlegenheit der Griechen –, an der die Bilder vom Kampf zwischen den lapithischen Hoplitern und den Kentauren scheiterten. In den Jahrzehnten um 450–430 gerieten sie mehr und mehr in eine Sackgasse, aus der sie schließlich nicht mehr herauskamen. Entsprechend spielt diese Kentauiromachie auf den folgenden attischen Vasen dann auch keine wesentliche Rolle mehr<sup>149</sup>. Daß die Vasenmaler dieses Thema so grundsätzlich aufgaben, mag zunächst verwundern. Doch erklärt sich der Verzicht leicht, war doch inzwischen eine alternative Fassung der thessalischen Kentauiromachie aufgekommen, die die Vasenmaler um so interessierter aufgriffen: die Darstellung vom eigentlichen Überfall der Kentauren auf die Hochzeit des Perithoos<sup>150</sup>.

Vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die sich bei der hoplitischen Kentauiromachie ergeben hatten, wird sofort klar, worin die Vorteile dieser neuen Fassung lagen. Ihr Unterschied zu der hoplitischen Fassung war eklatant: Der Kampf konzentrierte sich nun nicht mehr allein auf die Auseinandersetzung zwischen den Kentauren und den Lapithen. Vielmehr gerieten jetzt auch Frauen und Knaben in den Kampf. Gegenüber diesen neuen schwachen Opfern konnten die Vasenmaler die Bedrohlichkeit der Kentauren sich um so intensiver entfalten lassen: Wo die kraftvoll kämpfenden Hoplitern ihrem Angriff Grenzen gesetzt hatten, da eröffnete sich nun ein freies Feld für wilde und aggressive Über-

Abb. 362 A und B  
Abwehrkampf der thessalischen Hochzeitsgemeinschaft gegen die Kentauren. Attischer Volutenkrater des Niobiden-Malers, Berlin, Antikensmlg., um 460–450





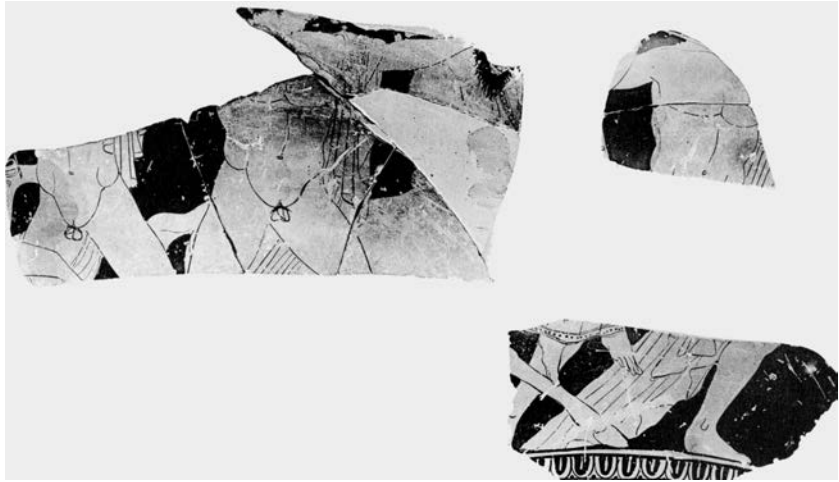
legenheit. Doch das war nur die eine Seite der neuen Ikonographie. Denn nicht nur die Bedrohlichkeit der Kentauren ließ sich eindrucksvoller entfalten, sondern auch die Überlegenheit der Griechen. Dank der Ablenkung der Kentauren durch ihren Angriff auf Frauen und Knaben konnten die Lapithen ihrerseits ihre Stärke freier ausleben, konnten kraftvoller und siegreich die Kentauren bekämpfen, ohne Rücksicht auf deren Bedrohlichkeit nehmen zu müssen. Die personelle Erweiterung des Kampfes bot somit den Vasenmalern eine besondere Chance: Sie mußten die beiden zentralen Kräfte, Kentauren und Lapithen, nicht mehr ausschließlich in ihrem Aufeinanderprallen definieren, bei dem sie sich gegenseitig in der Entfaltung bedrohlicher Stärke behinderten, sondern sie konnten sie nun unabhängig voneinander in getrennten Kampfsituationen vorführen – und dabei die gewünschte Hierarchie im Kräfteverhältnis beibehalten. Die Verlagerung des Angriffs der Kentauren verschaffte den Lapithen ungeahnte Freiräume – und den Vasenmalern die einzigartige Möglichkeit, dem Manko auszuweichen, das sich bei der hoplitischen Fassung der thessalischen Kentauiromachie damals eingestellt hatte<sup>151</sup>.

Obwohl wir uns mit diesen Bildern vom Überfall auf die Hochzeitsfeier nun aus der Gruppe der hoplitischen Kampfdarstellungen wegbewegen, möchte ich dennoch ihre Entwicklung hier weiter verfolgen – da sie in ihren Lösungen um so deutlicher die Nachteile spiegeln, die die hoplitische Fassung schließlich zum Scheitern gebracht hatte.

Abb. 363  
Abwehrkampf der Lapithen gegen die Kentauren. Attischer Kelchkrater des Nekyia-Malers, Wien, Kunsthistorisches Mus., um 450



Abb. 364  
Abwehrkampf der Lapi-  
then gegen die Ken-  
tauren. Attische Loutro-  
phoros der Polygnot-  
Gruppe, Athen, Agora  
Mus., um 440



Die neuen Bilder der thessalischen Kentauiromachie tauchen auf den Vasen in den späten 70er bzw. 60er Jahren auf. Ihre Abhängigkeit vom Gemälde des Mikon im Theseion hat man vielfältig diskutiert, ohne aber Klarheit über die genaue motivische Abhängigkeit zu gewinnen<sup>152</sup>. Für das Verständnis der Vasenbilder kann die Frage nach der Abhängigkeit jedoch vernachlässigt werden. Denn wie sehr auch immer einzelne Motive von Vorbildern jenseits der Vasenmalerei übernommen worden sind, die Vasenmaler haben sich diese neue Ikonographie sehr vital erschlossen und nach ihren Interessen gestaltet. Und allein diese Interessen sind es, die für uns noch greifbar und damit interpretierbar sind.

Eines der wirkungsvollsten Motive der neuen Ikonographie bildete der Überfall eines Kentauren auf eine Lapithin. Auf einem fragmentarisch überlieferten Volutenkrater des Niobiden-Malers in Berlin<sup>153</sup> (um 460/50, Abb. 362) erscheint eine Lapithin von einem Kentauren bedroht. Die Szene ist nur zum Teil erhalten, die Rekonstruktion aber plausibel: Die Lapithin bewegt sich nach rechts, blickt aber zurück, was ihre Reaktion auf eine links anschließende Figur verdeutlicht. Im Kontext der Kentauiromachie kann dies nur ein sie bedrängender Kentaure sein, wie er etwa auf den Bildern vom Frauenraub des Nessos bzw. Eurytion (Abb. 365–366) überliefert ist. Der raubende Kentaure ist verloren<sup>154</sup>, zugehörig ist jedoch ein Grieche, der auf einem zweiten Fragment erscheint und mit einem Bratspieß gegen einen Kentauren vorgeht. Dieses Motiv des Frauenraubes findet sich immer wieder: Auf einem Kelchkrater des Nekyia-Malers in Wien<sup>155</sup> (um 450, Abb. 363) stürmt ein Kentaure hinter einer fliehenden Lapithin her, während ihn ein Lapith mit erhobener Fackel verfolgt; auf einer fragmentarisch erhaltenen Loutrophoros der Polygnot-Gruppe in Athen<sup>156</sup> (um 440, Abb. 364) erscheint in der



Abb. 365  
Herakles bezwingt  
Nessos. Attischer  
Stamnos der Polygnot-  
Gruppe, Neapel, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 450–430



Abb. 366  
Herakles bezwingt  
Nessos. Attische Schale  
des Aristophanes,  
Boston, Mus. of Fine  
Arts, um 420–400

Mitte des Bildfeldes ein überlegen auftretender Grieche, der einen Kentauren am Kopf packt und ihn bedroht, während dieser eine Lapithin fortzutragen versucht. Die Konzentration des Kentauren auf seine Beute macht ihn in allen Bildern zu einem hilflosen und leichten Opfer für den kraftvoll agierenden Griechen. Hier blüht das alte Motiv vom Kentaurenkampf des Herakles wieder auf, der den Brauträuber Nessos (bzw. nach einer anderen Version Eurytion<sup>157</sup>) verfolgt und bezwingt.

Bezeichnenderweise gewinnen im Zug des neuen Interesses an der thessalischen Kentauroromachie auch die alten Herakles-Bilder wieder an Interesse. Wie oben gesehen<sup>158</sup>, hatte sich das Thema im 6. Jh. zunächst größerer Beliebtheit erfreut, war dann aber am Ende des Jahrhunderts weitgehend aus dem Bilderrepertoire verschwunden. Seit den 60er Jahren des 5. Jh. tauchen nun wieder vereinzelte Darstellungen auf (Abb. 365–366<sup>159</sup>), zum Teil sogar mit dem Thema der thessalischen Kentauroromachie kombiniert<sup>160</sup>. Das Schema der Herakles-Szene bleibt in ihren Grundzügen immer gleich: Der Kentaur hält Deianeira meist vor seinem Körper umschlungen, während Herakles ihn von hinten angreift, mit der Linken am Haar packt und in seiner Rechten die Keule zum tödlichen Schlag gegen ihn schwingt. Obwohl die Bilder auf eine ältere Tradition zurückgriffen, wählten die Vasenmaler dennoch eine neue Ikonographie: Während Deianeira in den älteren Bildern des 6. Jh. meist auf dem Rücken des Kentauren saß oder schon befreit neben ihm stand bzw. davonlief<sup>161</sup> (Abb. 302. 306), lassen die neuen Bilder den Kentauren sie nun fest packen und an seinen Körper drücken. Dadurch gelingt

Abb. 367  
Kentaur bedrängt Knaben  
und Lapithin. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Malers der zottigen  
Silene, Paris, Mus. du  
Louvre, um 460



eine deutlich pathetischere Fassung, die sowohl die Dramatik des Raubes als auch die sexuelle Begierde des Kentauren pointiert zu formulieren vermag.

Der Reiz solcher Darstellungen des Frauenraubes, sowohl in der Fassung der Herakles-Bilder als auch in der Version der thessalischen Kentauromachie, liegt auf der Hand: Sie boten ein besonderes Potential zur spannungsvollen Schilderung, stoßen doch in der Szene zwei Gewalttaten aufeinander: der Raub der Frau und die Bezwingung des Räubers. Der Täter wird hier zugleich zum Opfer. Und das Bild thematisiert den eigentlichen Moment des Wandels: Der Kentaur ist noch stark – um rauben zu können –, aber schon zugleich ohnmächtig – um nicht mehr auf den Angriff mit Gegenwehr reagieren zu können. Gegenüber den Szenen der hoplitischen Kentauromachie war das ein beachtlicher Zugewinn. Man konzentrierte die ambivalente Situation allein auf den Kentauren und stellte ihm zwei Figuren gegenüber, die dem asymmetrischen Kräfteverhältnis jeweils entsprachen: die Frau als schwaches Opfer, der Lapith als überlegener Bezwiner.

Die Aufnahme der Frau in die Kampfhandlung hatte noch weitere Vorteile: Durch die affektive Gestik der Bedrohten bzw. Geraubten konnte die Szene pathetisch stärker angereichert werden, als es allein beim Aufeinandertreffen der beiden männlichen Kontrahenten möglich war. Häufig streckt Deianeira oder die Lapithin hilfesuchend ihre Rechte zu ihrem Retter (Abb. 365–366); auf dem Kelchkrater in Wien (Abb. 363) flieht die Lapithin zum Altar und sucht verzweifelt, den Kentaur mit ihrer Hand wegzudrücken. In der Kombination von wilder Begierde des Kentauren



Abb. 368  
Kentauromachie der Lapithen. Attischer Kolonnettenkrater des Florenz-Malers, Florenz, Mus. Archeologico Etrusco, um 470–460









Gegenüberliegende Seite:  
Abb. 369 A  
Lapithen bezwingen die  
Kentauren, darunter  
Amazonomachie. Atti-  
scher Volutenkrater des  
Malers der zottigen  
Silene, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 450–440



links: Abb. 369 B  
Detail: Kampf der  
Lapithen gegen die  
Kentauren

und verzweifelter Wehren seines Opfers entsteht eine emotional aufgeheizte Szenerie, vor der sich dann der kraftvolle Auftritt des Griechen in seiner ruhigen Überlegenheit um so wirkungsvoller entfalten kann.

Neben den Frauen sind es die Knaben, die nun zu Opfern der Kentauren werden. Im Unterschied zu den Lapithinnen kommen ihnen jedoch keine erwachsenen Lapithen zu Hilfe: Die Knaben sind in ihrem Abwehrkampf allein auf sich gestellt – und so entwickeln sich hier die dramatischsten Szenen innerhalb des gesamten Kampfgeschehens. Auf einer der frühen Darstellungen, einem Kolonnettenkrater des Malers der zottigen Silene in Paris<sup>162</sup> (um 460; Abb. 367) findet sich die Dramatik am stärksten ausgespielt: Ein mächtiger Kentaure sprengt gegen einen zurückweichenden Lapithenknaben und schwingt die Utensilien des Hochzeitsgelages, Bratspieß und Tisch, als Waffen gegen sein Opfer. Dem Knaben bleibt nur, seine mit der Chlamys umwickelte Linke schützend gegen den Angreifer zu halten, ohne jedoch überzeugend Gegenwehr entwickeln zu können – im wahrsten Sinne des Bildes wird er von dem Kentaure an den Rand gedrückt. Nicht sehr viel besser ergeht es einem Knaben auf einem späteren Volutenkrater desselben Malers in New York<sup>163</sup> (um 450/40; Abb. 369 B). Innerhalb eines dichten Kampfgetümmels hält ein Kentaure einen Knaben fest umschlungen und holt mit seiner Rechten zum Faustschlag aus; der Knabe kippt kraftlos nach hinten und ist

seinem Angreifer wehrlos ausgeliefert. Ganz offensichtlich übernehmen die Knaben nun also die Rolle der Unterliegenden, die zuvor den Hoplitin in den reinen Schlachtenbildern zugewiesen worden waren. Aber während es dort immer zum Konflikt zwischen der Stärke der Hoplitin und der Bedrohlichkeit der Kentauren gekommen war, so konnten die Kentauren jetzt gegenüber dem schwachen Opfer ihre Bedrohlichkeit und Aggressivität ungestört entfalten.

Das asymmetrische Kräfteverhältnis zwischen Kentaure und Knabe bot seinerseits freilich neues Potential, wollte man die Kampfszene durch konterkarierende Motive wiederum verunklären. Die Vasenmaler der folgenden Jahrzehnte haben dieses Potential zu nutzen gewußt und Bilder des bedrängten Siegers entworfen, wie sie damals bei den erwachsenen Lapithen ebenfalls weniger gern aufgegriffen wurden. So zeigt etwa die Schale des Aristophanes in Boston<sup>164</sup> (um 420–400, Abb. 370 A) einen mächtigen Kentaure, der sich vor einem Knaben aufbäumt, mit beiden Vorderläufen gegen dessen Körper schlägt, ihn am Haar gepackt hat und mit der Rechten zum Faustschlag ausholt. Der Knabe weicht zurück und stößt dem Kentauren sein Schwert von unten in den Leib (worauf der noch erkennbare Schwertgriff in seiner Hand hinweist). Hier entsteht das bekannte Spiel von gegenläufigen Asymmetrien, das der Vasenmaler nur in der Konstellation zwischen mächtigem Kentaure und zierlichem Knaben überzeugend formulieren konnte – während er alle anderen Kampfszenen dazu nutzt, um den überlegenen Auftritt der Lapithen unmißverständlich vorzutragen.

Die Verlagerung der Kampfhandlung in den häuslichen Bereich schuf also ein beachtliches Potential, um die Szenen des harten Kampfes mit einem entsprechenden pathetischen Grundtenor zu umspielen. Frauen und Knaben boten einen idealen Hintergrund, vor dem sich die Gefährlichkeit der Kentauren ungezügelt entfalten konnte. Und wo sie nicht direkt in eine Auseinandersetzung mit den Kentauren gerieten, da zeigten die Vasenmaler sie zumindest aufgeregt gestikulierend und davonlaufend – womit sie die Dramatik des Geschehens gleichfalls unterstrichen. Besonders eindrucksvoll hat sich der Florenz-Maler auf seinem namengebenden Kolonnenkrater<sup>165</sup> (470/60, Abb. 368) dieser Strategie bedient: Zwischen zwei heftigen Kampfszenen läßt er eine Lapithin dramatisch in der Ikonographie der Unterliegenden bzw. Sterbenden zu Boden stürzen. Expliziter konnte man die Heftigkeit und Außergewöhnlichkeit des Kampfgeschehens kaum beschreiben.

Während es durch die Aufnahme von Frauen und Knaben somit gelang, die Bedrohlichkeit der Kentauren und das Ungestüme ihres Überfalls im Spiegel ihres Angriff gegen schwache Opfer zu formulieren, entstand aufseiten der Lapithen ein entsprechender Spielraum, um nun deren Stär-

ke und Kraft ebenfalls pointiert zum Ausdruck zu bringen. Die Maler haben diesen Spielraum zu nutzen gewußt. Sie zeigen die Griechen mit einer erstaunlich dynamischen Aggressivität und kraftvollen Überlegenheit gegen die Kentauren kämpfen.

Schon auf dem fragmentarisch überlieferten Volutenkrater des Nio-biden-Malers in Berlin (Abb. 362) findet sich eine exzeptionelle Kampfszene: Ein Grieche steht mit weitem Ausfallschritt über einem zu Boden gestürzten Kentauren und holt mit einer Doppelaxt zum Schlag gegen ihn aus. Der Kentaure dreht sich um und sucht sich verzweifelt mit einem Möbelstück zu wehren<sup>166</sup> – allein der Anblick des energisch auftretenden Griechen macht jedoch deutlich, wie hoffnungslos diese Gegenwehr sein wird. Nicht weniger deutlich ist die Überlegenheit der Lapithen auf dem Volutenkrater des Malers der zottigen Silene in New York (Abb. 369 A–B). In der Mitte erscheint ein axtschwingender Grieche (Theseus?), der einen Kentauren von hinten angreift; dieser hat lediglich ein Kissen gefunden, um es schützend vor sich zu halten – die Lächerlichkeit dieser verzweifelten Gegenwehr konterkariert den bedrohlichen Charakter des Kentauren bis zum Äußersten. In einer zweiten Kampfgruppe rechts daneben tritt der Kentaure noch kraftvoller auf, doch bohrt sein Gegner ihm einen Bratspieß in die Brust: Auch hier endet der Kampf zum eindeutigen Nachteil des Kentauren. Lediglich in einer dritten Kampfgruppe am linken Bildrand erscheinen Kentaure und Lapith noch im offenen Kampf: Beide bedrohen einander mit erhobenen Waffen, der Kentaure mit einem Ast, der Lapith wieder mit einem Bratspieß. Allein dem gegen den Knaben vorgehenden vierten Kentauren bleibt vorerst ein noch überlegener Auftritt<sup>167</sup>.

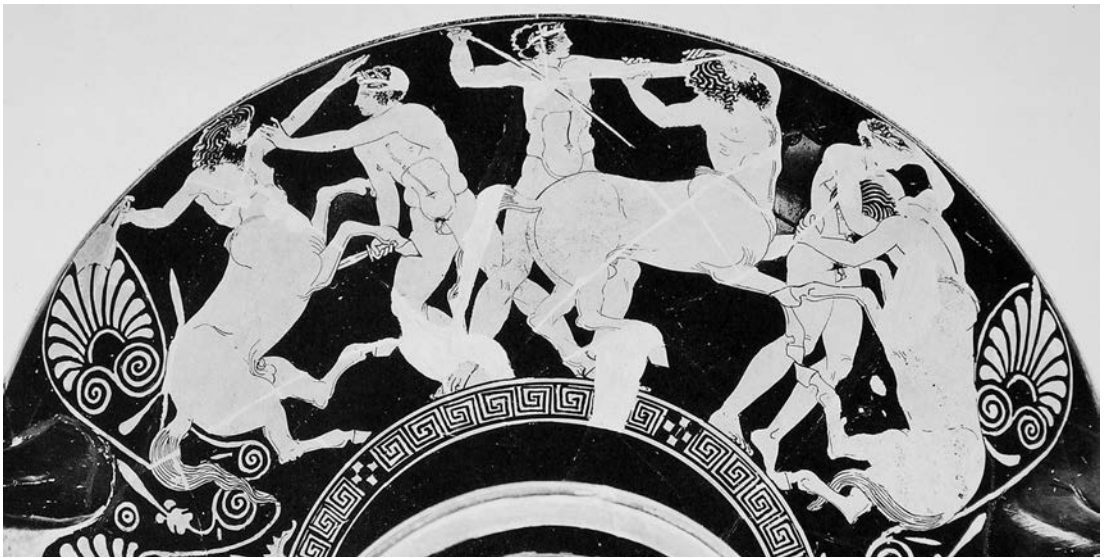
Wie weitgehend der Kampf in seiner Aggressivität ausgereizt und die Gegner einseitig polarisiert werden konnten, zeigt schließlich der etwa gleichzeitig entstandene Kelchkrater des Nekyia-Malers in Wien<sup>168</sup> (Abb. 363). Neben der oben angesprochenen Verfolgungsszene erscheinen drei Kampfpaare: Jeweils zwei Griechen überwältigen einen Kentauren, in immer neuen und in ihrer Drastik aufsehenerregenden Szenen. Links stürmt ein Kentaure in wildem Galopp gegen einen zu Boden gestürzten Lapithen, packt ihn im Nacken und droht ihn mit der Faust zu erschlagen. Der Lapith bohrt ihm jedoch einen Bratspieß in den Leib; dazu kommt im Rücken des Kentauren ein weiterer Lapith, der eine brennende Fackel zum Schlag gegen ihn schwingt – der Kentaure hat keine Chance. In der mittleren Kampfgruppe ist die griechische Überlegenheit noch eindeutiger: Ein Lapith drückt einen Kentauren im Nacken brutal zu Boden, so daß dessen Hinterläufe nach oben in die Luft schlagen; ein zweiter Lapith schlägt mit einem Kandelaber gegen dessen Hinterkörper; der Kentaure gestikuliert hilflos und ist seinen Angreifern ohnmächtig ausgeliefert. Auch in der rechten Gruppe unterliegt der Kentaure: Er galoppiert

in wildem Sturm gegen einen zu Boden gesunkenen Lapithen und greift nach ihm, während der Lapith ihm sein Schwert in die Brust rammt; zudem stößt ein weiterer Lapith voller Wucht dem Kentauren einen Bratspieß in den Pferdeleib. Dem Kentauren brechen im Schwinden der Kräfte die Hinterläufe weg, und er wirft als Zeichen seines Entsetzens die Rechte mit gespreizten Fingern pathetisch in die Luft. Insgesamt entfaltet sich hier eine extrem aggressive Darstellung des Kampfes, die sowohl in der Konzeption der aufsehererregenden Kampfszenen, als auch in der konkreten Darstellung expliziter Gewalt die Möglichkeiten weit ausreizt. Selbst das Schlagen der Wunden wird mit der Wiedergabe strömenden bzw. spritzenden Blutes betont markiert. Hier erreicht die Darstellung ein Ausmaß an Emotionalität und Aggressivität, wie sie den gleichzeitigen Bildern der hoplitischen Kentauiromachie fremd war.

Die ungewöhnlichen Waffen, mit denen dieser Kampf ausgetragen wird, unterstreichen die Verbissenheit und Härte des Kampfgeschehens. Indem Griechen und Kentauren sich der Utensilien des Hochzeitsgelauges – Bratspießen, Fackeln, Äxten, Kandelabern, Amphoren, dazu Tischen und Kissen – bedienen, wird die Brisanz der Situation mit dem plötzlich hereinbrechenden Überfall sowie dem heftig geführten Abwehrkampf deutlich betont. Der Kampf im Haus hat andere Spielregeln als im Schlachtfeld. Denkbar, daß die gesteigerte Aggressivität auch nicht zuletzt dafür eingesetzt wurde, um die Unerhörtheit dieses Kampfes bewußt zu markieren, im Sinn des frevelhaften Überfalls durch die Kentauren, freilich aber mit dem Nebeneffekt, hier nun die überlegene Stärke und kraftvolle Entschlossenheit der Griechen uneingeschränkt darstellen zu können.

Bezeichnenderweise treten neben den gesehenen Szenen aber auch Kampfpaafe auf, bei denen der Grieche auf die häuslichen Waffen verzichtet und den Kentauren nach den Regeln des Box- bzw. Ring-Kampfes, d.h. allein unter Einsatz seiner Körperkraft, bezwingt. Hier entstehen die stärksten Motive im ikonographischen Spektrum, da sie die Figur des mächtigen und kraftstrotzenden Kentauren als ohnmächtiges Opfer vorführen: Stärker konnte man die Überlegenheit der Griechen kaum formulieren. Das früheste Beispiel für diese Darstellung ist der Kolonnenkrater des Florenz-Malers in Florenz (Abb. 368). Der Maler hat dabei ganz auf diese Form des aufsehererregenden Kampfes gesetzt: Der rechte Grieche setzt den Kentauren mit einem gezielten (und wohl tödlichen) Faustschlag ins Gesicht außer Gefecht, während der linke Grieche im Ringergriff einen zweiten Kentauren am Kopf umschlungen hält und niederwirft. Beide Kentauren sind hoffnungslos ausgeliefert, der linke wirbelt mit einem Tisch in der rechten Hand durch die Luft, dem rechten schlägt es den Kopf zur Seite, der geöffnete Mund mit den bleckenden Zähnen sowie die stark kontrahierte Stirn weisen auf sein Leiden





und Sterben. Vor allem das Ringermotiv war prädestiniert, die Ohnmacht des Kentauren zu illustrieren. Entsprechend findet es sich auch auf den späteren Bildern des ausgehenden 5. Jh. immer wieder – wie etwa auf der Schale des Aristophanes in Boston (Abb. 370B).

Bei aller Drastik und Aggressivität des Kampfgeschehens, die schließlich auch die Bilder des ausgehenden 5. Jh. weiterhin bestimmen – ein zentrales Element kommt ihnen doch abhanden: die Bedrohlichkeit der Kentauren. Sie war der immer forcierteren Betonung der griechischen

Abb. 370 A und B  
Lapithen bezwingen die  
Kentauren. Attische  
Schale des Aristophanes,  
Boston, Mus. of Fine  
Arts, um 420–400 (Innen-  
bild der Schale: Abb. 366)



Überlegenheit endgültig zum Opfer gefallen, zu der es im Zug der allgemeinen Konzentration auf klare Formulierungen von Sieghaftigkeit bei allen Kampfdarstellungen des späteren 5. Jh. kam. Wie einseitig die Darstellung der Kentauiromachie nun wurde, zeigt der Vergleich mit den frühen Bildern der 70er und 60er Jahre deutlich. Während dort die Kentauren immer wieder Frauen und Knaben anfallen durften, um ihre Gefährlichkeit eindrucksvoll ausleben zu können, verlieren sich diese Szenen zum Ende des Jahrhunderts hin. Die Kentauren erscheinen immer mehr und dann nahezu ausschließlich in Szenen hoffnungsloser Ohnmacht und klaren Unterliegens. Lediglich das erregte Gestikulieren und Wegrennen der Frauen und Knaben blieb als letztes Relikt und mochte von Ferne auf die ehemalige Schrecklichkeit der Kentauren verweisen.

Die Griechen agieren hingegen nun abwechselnd im aggressiven Kampf oder in eindrucksvollen Posen überlegener Sieghaftigkeit. Es sind gewissermaßen Variationen des Siegens, die in den mehrszenigen Bildern jetzt entworfen werden. So setzt Aristophanes auf seiner Schale in Boston (Abb. 370) verschiedene Szenen nebeneinander, in denen er in immer wieder neuen Spielarten die Überlegenheit der Griechen vorführt: Ein Grieche stößt einem Kentauren das Schwert von unten in den Leib, ein anderer reißt ihn am Haar zurück und zielt mit der Lanze in seinen Rücken, ein dritter ringt seinen Gegner mit festem Griff nieder, ein vierter schwingt die Axt gegen den Kentauren, ein fünfter führt das erhobene Schwert zum tödlichen Schlag, und dazwischen erwehrt sich der Knabe seines Angreifers erfolgreich. Interessanterweise kommen hier zum Teil die alten Waffen der hoplitischen Kentauiromachie wieder zum Einsatz, Schwert und Lanze, mit denen die Griechen um so mehr im Erscheinungsbild strahlender Sieger auftreten können (hier mochten Bratspieße und Kandelaber auf die Dauer kontraproduktiv wirken). Dadurch tritt im Horizont der Waffen zugleich eine Asymmetrie ein. Denn den Kentauren bleibt hingegen ein Wiederaufgreifen ihrer alten Waffen versagt: Sie müssen weiterhin mit den Gegenständen des Gelages kämpfen, zerbrochenen Amphoren und Kandelabern, die gegenüber den hoplitischen Waffen kaum überzeugen können.

Entsprechend gestaltete sich der Sieg der Griechen über die Kentauren auch auf den anderen Vasenbildern des ausgehenden 5. Jh., wie etwa auf dem fragmentarisch überlieferten, namensgebenden Volutenkrater des Malers der Kentauiromachie in New York<sup>169</sup> (um 400, Abb. 371). Ein Grieche greift mit drohendem Faustschlag einen Kentauren an, ein zweiter nähert sich von der anderen Seite mit gezücktem Schwert, ein dritter Grieche bedrängt auf der anderen Seite ebenfalls einen Kentauren von hinten, während ein Knabe sich mit erhobenem Schwert gegen einen angreifenden Kentauren wehrt. Immer wieder wiederholen die Szenen



in nur beliebigen Variationen das eine Thema: die kraftvolle Bezwingung der ohnmächtigen Kentauren.

Insgesamt kam es also im Verlauf der 2. Hälfte des 5. Jh. ebenfalls zu einer deutlichen Verengung des ikonographischen Spektrums. Die Bilder vom Überfall auf die Hochzeit hatten zwar die Idee von der thessalischen Kentauiromachie kurzfristig aus der Sackgasse befreit, in die sie die Bilder der hoplitischen Fassung gebracht hatten. Aber endgültig war die Tendenz nicht aufzuhalten: In einer Bilderwelt, die sich immer mehr auf die Sieghaftigkeit der Griechen konzentrierte, mußten die Kentauren schließlich zu Opfern ihrer eigenen, zu exzeptionellen Bedrohlichkeit werden – und konnten nur als schwache und ohnmächtig unterliegende Gegner der Griechen fortbestehen.

Diese Entwicklung in den klassischen Bildern vom Überfall zeigt nochmals anschaulich, wie sehr sich die Interessen an den Kampfdarstellungen im Laufe des 5. Jh. verschoben. Die frühklassischen Bilder vom Überfall der Kentauren waren ein symptomatisches Produkt der 70er und 60er Jahre. Das damals bestehende Interesse an Schreckensbildern griechischer Bedrohung mochte die Idee attraktiv werden lassen, die Bilder der Ken-

Abb. 371  
Kampf der Lapithen  
gegen die Kentauren.  
Attisches Volutenkrater-  
Fragment des Malers der  
Kentauiromachie in New  
York, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 400

tauromachie durch entsprechende Motive bedrohter Frauen und Knaben anzureichern – um damit zugleich die Stärke der Griechen eindrucksvoller entfalten zu können. Zunehmende Konzentration auf die Vorstellungen von einer überlegenen Sieghaftigkeit einerseits und ein Interesse an einer spannungsvollen Erregung durch konterkarierende Bilder andererseits prägten diese Zeit und boten ein Umfeld, in dem die Idee von der personell erweiterten Kentaumachie schnell Fuß fassen konnte. Auch innerhalb der 50er und 40er Jahre mußte diese Form der komplex geschilderten Kentaumachie überzeugen, suchte man doch damals auch in den anderen Kampfdarstellungen nach Wegen einer intellektuellen und emotionalen Unterhaltung. Und diese war nur dann zu bewerkstelligen, wenn man einen Gegner in seinem schreckenserregenden Potential möglichst eindrucklich zu inszenieren vermochte.

Aber auch für die gegenläufige Tendenz, die zunehmende Konzentration auf eine klar betonte Sieghaftigkeit, mochten sich die Bilder vom Überfall der Kentauren auf die Hochzeit anbieten. Stellten sie doch überaus aufsehenerregende Szenen drastischer Überwindung der Kentauren zur Verfügung. Man mußte sich lediglich auf solche Szenen beschränken und die konträren Szenen mit den gefährlichen Kentauren schlichtweg ausblenden – schon funktionierten die Bilder der thessalischen Kentaumachie im Sinn der neuen Interessen. Genau das haben die Vasenmaler des ausgehenden 5. Jh. getan: Sie zeigten die Kentauren mehr und mehr als hilflose und ohnmächtige Opfer, denen gegenüber die Griechen eindrucksvoll in allen Variationen des dynamischen wie des überlegenen Sieges auftreten konnten. Letztlich fügten sich die Kentauren hier dem Reigen der anderen mythischen Gegner, die ebenso nun in drastischen Formen niedergerungen wurden, nur allzu widerstandslos ein<sup>170</sup>. Von der Bedrohlichkeit der Kentauren, deren Faszination das Potential der Kentaumachiebilder vor allem im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. in solch einzigartige und aufsehenerregende Höhen sich hatte erheben lassen, war nur noch wenig übrig geblieben. Letztlich war sie ihnen zum Verhängnis geworden.

### **Die Kentaumachie als Gegenbild: Die Geschichte vom Unterliegen der Griechen**

Betrachten wir die Bilder der thessalischen Kentaumachie nochmals rückblickend in ihrer gesamten ikonographischen Entwicklung, so präsentieren sie sich in erster Linie als eine Problemgeschichte im Entwurf von Bedrohlichkeit. Immer wieder versuchen die Vasenmaler, das besondere Potential dieser Bilder auszunutzen, indem sie die Ikonographie des Bedrohlichen einerseits ausreizen und andererseits kompensie-

ren. Hieraus entstand eine bewegte Geschichte. Sie beginnt in den 30er Jahren des 6. Jh., als man das Potential der Kentaumachie entdeckte, und führt schnell zu einem ersten und extremen Ausloten der neuen Möglichkeiten in der Darstellung des bedrohlichen Gegners, wird dann aber ab dem frühen 5. Jh. durch ein kontinuierliches Experimentieren mit einer kontrollierteren und ausbalancierten Ikonographie bestimmt, und mündet schließlich im ausgehenden 5. Jh. wieder in einer weitgehenden Abkehr, die die Vision des Bedrohlichen nur noch in rudimentären Relikten formulieren will. Diese bewegte Geschichte veranschaulicht, daß der Umgang mit diesen Visionen der Bedrohlichkeit keineswegs leicht war.

Doch ist genau genommen die Bedrohlichkeit des Gegners nicht das Thema dieser Bilder. Sie ist vielmehr nur notwendiges ikonographisches Mittel, um das eigentliche Bildthema eindrucksvoll formulieren zu können: die Vision von der Bedrängnis und dem Unterliegen der Griechen. Im Entwurf dieser Vorstellung liegt das eigentlich Besondere dieser Bilder – das auch für uns die Betrachtung der Kentaumachiebilder vor allem reizvoll werden ließ: als Untersuchung eines Gegenbildes zu den sonstigen Bildern der Überlegenheit und Sieghaftigkeit. Wie läßt sich die Geschichte der Kentaumachiebilder unter diesem Aspekt abschließend bewerten?

Zwei Überlegungen erscheinen mir wichtig. Die eine betrifft die Ikonographie des Griechen in seiner Rolle als unterliegendes Opfer. Wir waren bei den vorausgehenden Untersuchungen immer wieder auf die Frage nach einer differenzierten Gewalt-Ikonographie zu sprechen gekommen, die je nach der Art des Opfers und der ihm zukommenden Aufmerksamkeit und Parteinahme des Betrachters unterschiedlich funktioniert. Nachdem bei den ikonographischen Betrachtungen zuvor keinerlei Indizien für eine derartige Differenz festzustellen waren, bietet sich die Kentaumachie hierfür als letzter Prüfstein an: Sind diese Darstellungen doch mehr als alle anderen Bildthemen auf das betonte Unterliegen und Sterben eines griechischen Hopliten ausgerichtet. Und es stellte sich den Vasenmalern somit hier am ehesten, wenn überhaupt, das Bedürfnis, eine differenzierende Ikonographie zu entwickeln.

Das Ergebnis bleibt jedoch eindeutig: Selbst in diesen Bildern, in denen sich die Parteinahme des Betrachters ausschließlich auf den bedrohten und sterbenden Hopliten konzentriert, haben die Vasenmaler keine differenzierte Ikonographie der Gewalt zu entwickeln gesucht. Die lapithischen Hopliten unterliegen und sterben in derselben Drastik, Eindeutigkeit und Explizität wie alle anderen Gegner in den gleichzeitigen Kampfdarstellungen – und zwar sowohl die als Identifikationsfiguren dienenden Hopliten als auch die konträren Feindbilder, Amazonen, Giganten oder Monster-Hopliten. Das heißt: Man bediente sich *nicht* der

Gewalt-Ikonographie, um die Einstellung des Betrachters in seiner Aufmerksamkeit und Parteinahme zu lenken bzw. zu unterstützen – und zwar weder, um das Schicksal des sterbenden Hopliten schonender zu schildern, noch, um über eine betonte Drastik besonders darauf aufmerksam zu machen.

Aber der Verzicht, sich der Mittel der Gewalt-Ikonographie zu bedienen, bedeutet keineswegs, daß die Vasenmaler nicht trotzdem versucht haben, im Fall der unterliegenden Hopliten eine eigene ikonographische Ausgestaltung zu suchen. Denn abweichend zu den anderen unterliegenden Opfern wird bei ihnen die *Gewalt-Ikonographie* auffallend stark mit der *Sieger-Ikonographie* verschränkt. Und hierüber wird die Aufmerksamkeit des Betrachters dann um so mehr angesprochen. Interessanterweise spielt das Unterliegen und Sterben des Hopliten in seiner Einseitigkeit nur kurze Zeit eine Rolle, im ausgehenden 6. Jh., als man das Potential der Kentauiromachie sowie überhaupt einer neuen Gewalt-Ikonographie entdeckte. Doch schnell wird diese Einseitigkeit dann aufgehoben, indem man die Lapithen nicht nur unterliegen, sondern kraftvoll kämpfen und ihre Gegner auch bezwingen läßt: entweder in ein und derselben Szene, wie bei Kaineus oder den narrativ unbestimmten Lapithen, die noch im Sterben den Kentauren töten; oder aber in den mehrszenigen Darstellungen, in denen das Unterliegen des einen Griechen durch das kraftvolle Kämpfen und Siegen eines anderen wieder kompensiert wird. Das heißt: Die Vision vom Unterliegen der Griechen wird durch eine gegenläufige Vision vom kräftigen und starken Kampf aufgefangen. Bei den einszenigen Darstellungen führt dies sogar dazu, daß der unterliegende Hoplit zugleich als tapfer kämpfend und partiell auch siegend (i.S. des Tötens seines Gegners) vorgeführt wird, während sein Unterliegen und Sterben in unterschiedlichem Ausmaß zurückgenommen werden kann. Die Vasenmaler haben also durchaus versucht, die Gegenbilder vom Unterliegen und Sterben der griechischen Hopliten in einer eigenen, distinktiven Weise ikonographisch auszugestalten. Aber es ist nicht die Ikonographie der *Gewalt*, sondern die des *Siegers*, über die sie dies zu erreichen versuchten.

Hier erweist sich die Betrachtung der Kentauiromachiebilder als besonders aufschlußreich und bestätigt unsere vorausgehenden Beobachtungen. Offensichtlich war es unerläßlich bei Figuren, die als Unterliegende einen eindeutigen Anknüpfungspunkt für die Parteinahme des Betrachters abgeben sollten, daß man sie nur bis zu einem gewissen Teil als Unterliegende charakterisierte und dafür um so nachdrücklicher ihr tapferes und starkes Kämpfen gleichzeitig betonte. Deshalb besinnt sich Kaineus ab dem frühen 5. Jh. wieder darauf, explizit und aggressiv gegen seine Bezwiner zu kämpfen. Und deshalb begegnen



auch häufig ab der Wende zum 5. Jh. Bilder mit unterliegenden Laphiten, die noch im Sterben ihre Lanze in den Körper des Kentauren stoßen und diesen töten. Anscheinend bot das drastische Unterliegen und Sterben keine ausreichende Fläche, um das Interesse des Betrachters zu lenken – sondern es bedurfte der betonten Vision des kraftvollen Kämpfens, wollte man die Bewunderung und Aufmerksamkeit des Betrachters provozieren<sup>171</sup>.

Alles in allem ist es also ein komplexer Umgang mit den Schreckensvisionen, der sich in diesen Bildern offenbart. Das Entsetzliche wird dem Betrachter in einer kompensierenden Form vor Augen gehalten: indem neben das Unterliegen das exzeptionelle Kämpfen tritt, als die Gegenseite, die das Unterliegen des Griechen erträglicher – und offensichtlich zugleich (erst?) interessanter – werden läßt. Allein das späte 6. Jh. wählte am Anfang dieser Geschichte der Gegenbilder einen extremeren Umgang und betonte einseitiger das schwache Unterliegen und ohnmächtige Sterben. So geraten damals die Bilder mit Kaineus in eine extreme Ausrichtung. Und so kommen damals auch die Einzeldarstellungen der unterliegenden Hopliten auf und avancieren zu einem beliebten Thema. Doch zeigt die weitere Geschichte, daß das Ausreizen eines krassen Gegenbildes nur ein kurzes Intermezzo bildete. Man mag das Aufkommen dieser ersten extremen Fassung mit dem plötzlichen Ausweiten der Kampf- und Gewalt-Ikonographie in ihrem neuen Potential der Pathetisierung und Polarisierung in Verbindung bringen, zu der es damals im späten 6. Jh. kam und die grundsätzlich eine größere Unruhe in das gesamte Spektrum der Kampfdarstellungen brachte. Aufschlußreich aber ist, daß dies einseitige Ausreizen der Schreckensvisionen nur kurzen Bestand hatte, um dann in die ikonographisch komplexere Fassung der verschränkten Ikonographie übergeleitet zu werden. Und diese Fassung sollte es dann auch sein, die aufgegriffen wurde, als in den 70er und 60er Jahren im gesamten Bilderspektrum ein wachsendes Interesse an konträren Entwürfen zu den Darstellungen der griechischen Sieghaftigkeit aufkam.

Neben der besonderen Auseinandersetzung mit der Ikonographie des Unterliegens ist es aber auch die Tatsache des Gegenbildes als solches, die die Darstellungen der Kentaumachie für unsere Untersuchung interessant macht. Hierin liegt der zweite Aspekt, der mir für das Verständnis der Bilder wesentlich erscheint. Denn so sehr die Vision vom unterliegenden Griechen durch konträre Motive des kraftvollen Kämpfens auch auszubalancieren versucht wurde: Die Bilder blieben Darstellungen vom Unterliegen einer Figur, für die der Betrachter eindeutig Partei ergreift. Und je mehr durch die Betonung ihres tapferen und starken Kämpfens die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt wurde, um so mehr wurde auch der Betrachter gezwungen, sich mit der Kehrseite, ihrem

Unterliegen, emotional auseinanderzusetzen. Bei aller formalen ‚Dämpfung‘, die diese Gegenbilder seit Beginn des 5. Jh. erfahren, bleiben sie starke und wirksame Gegenbilder, die ihre Wirkung nun mehr in die Phantasie des Betrachters verlagern – und so letztlich ein noch größeres Potential an emotionaler Erschütterung entfalten. Gleichgültig also, wie auch immer die Ikonographie konkret gestaltet war: Die betreffenden Bilder der Kentaumachie bezeugen ein fortbestehendes und in seiner Vitalität unvermindertes Interesse an derartigen Schreckensvisionen. Und dies seit der Mitte des Jahrhunderts dann sogar in einer erstaunlich intellektualisierten, aber auch emotional besonders wirkungsvollen Weise, in Form der Kaineus-Bilder sowie der ihnen verwandten Darstellungen, die das Entsetzen vor dem Schrecklichen besonders nachdrücklich provozierten. Je mehr diese Konfrontation mit derartigen Vorstellungen in ihrer emotionalen Wirkungskraft auszureizen versucht wurde, um so mehr gerieten die Bilder allerdings wohl auch an die Grenze des Ertragbaren. Und so scheint es kein Zufall zu sein, daß gleichzeitig mit dem Aufkommen der besonders herausfordernden Bilder in den Jahrzehnten der Hochklassik dann mehr und mehr eine gegenläufige Tendenz einsetzte, die die Kentaumachie immer weniger als Gegenbilder und dafür vielmehr als klare Visionen griechischer Sieghaftigkeit zu nutzen versuchte. Zum Ende des 5. Jh. verliert sich die Auseinandersetzung mit den Schreckensvisionen dann endgültig und es bleiben die eindimensionalen Bilder siegender Lapithen. Offensichtlich benötigte das damals erneut aufkommende Interesse an klaren Bildern der Stärke und der Sieghaftigkeit keine Gegenbilder – oder konnte sie nicht ausreichend kompensieren.

Insgesamt waren es somit etwa hundert Jahre, in denen die Bilder der Kentaumachie als besondere Gegenentwürfe zu den Bildern griechischer Sieghaftigkeit genutzt worden waren. Sowohl das vitale Interesse an der Konfrontation mit solchen Gegenbildern als auch ihre spezifische ikonographische Ausrichtung auf eine Verschränkung von Opfer- und Sieger-Ikonographie erweisen sich dabei als bezeichnende Phänomene einer Gesellschaft, die in ihrer Bilderwelt sehr stark auf die Vorstellungen von Stärke und Kampfesruhm ausgerichtet war. Man suchte (und brauchte) die Konfrontation mit Schreckensvisionen, aber man suchte (und wollte) sie eingebunden in die Bewunderung von kriegertischer Stärke. Nicht das Unterliegen und Sterben im Kampf waren also ausreichend für die Entwicklung der Schreckensvisionen. Nur das Unterliegen und Sterben *starker* und *ruhmvoller* Krieger bot den Stoff, mit dem man sich erschrecken lassen wollte und konnte. Und nur *ihr* Unterliegen und Sterben stellte diejenigen Erfahrungen dar, die innerhalb der Bilderwelt auf den Vasen einer Verarbeitung bedurften.

**IV. Das Funktionieren der  
medialen Gewalt:  
Überlegungen zu einer Geschichte  
der Gewalt im Bild**





Die attischen Bilder kriegerischer Gewalt zeichnen sich – wie unsere Betrachtung der verschiedenen Bildthemen gezeigt hat – durch eine besondere ikonographische Vielfalt aus. Immer wieder formulieren sie die Situation des Kampfgeschehens neu, stellen Sieger und Opfer in immer wieder anders definierten Konstellationen des Überwindens und Unterliegens gegenüber und entwerfen so Szenen eines immer wieder anders ausgerichteten Potentials emotionaler bzw. intellektueller Unterhaltung. Das Spektrum reicht von Szenen voller Aggression und Drastik bis hin zu Szenen einer spannungsvollen Androhung von Gewalt. Damit erschließen die attischen Bilder insgesamt ein komplexes Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten, das für die Gewaltbilder aller folgenden Epochen und Kulturen grundlegend bleiben sollte, bis heute.

Entsprechend sind uns die Möglichkeiten und die Vielfalt dieser Gewalt-Ikonographie vertraut. Nur zu gut kennen wir dieselben Akzente von den Gewaltbildern unserer Kultur. Auch sie verweisen entweder auf die physischen Schmerzen des Sterbenden oder die psychischen Qualen des vom Tod Bedrohten, auch sie betonen bei der Charakterisierung des Siegers entweder mehr seine Überlegenheit oder mehr sein aggressives Töten, auch sie wählen entweder die explizite Vorführung der Gewalttätigkeit oder aber die spannungsvolle Inszenierung drohender Gewalt. Allerdings strukturiert sich bei unseren Bildern die Verwendung der ikonographischen Möglichkeiten weitgehend nach der inhaltlichen Bewertung der Gewalttat (bedingt durch unseren problemorientierten und polarisierenden Umgang mit der Gewalt). Je nach Definition der Tat als ‚legitime‘ oder ‚illegitime‘ Gewalt wird der Betrachter in seiner Aufmerksamkeit und Parteinahme entweder mehr auf den Täter oder mehr auf das Opfer gelenkt – und je nachdem wird dazu das ästhetische Potential der Gewalt instrumentalisiert: Entweder werden das Leiden des Opfers und das brutale Töten des Siegers abgeschwächt oder die Qual und das Sterben des Opfers sowie die Aggressivität des Täters drastisch geschildert<sup>1</sup>. Die Struktur, nach der die Gewalt-Ikonographie in unseren heutigen Bildern eingesetzt wird, orientiert sich demnach weitgehend an ihrem ästhetischen Potential – und macht es sich für die differenzierte Charakterisierung der Gewalttaten zunutze.

Um so bemerkenswerter ist es, daß nun gerade diejenige Kultur, die zum ersten Mal diese Formen der medialen Gewalt als Spektrum alternativer Darstellungsmöglichkeiten erschloß, eben dieses Spektrum nach einer sehr anderen Struktur organisierte. Die verschiedenen Einzelanalysen zeigten uns immer wieder, daß die attischen Bilder nicht nach den Prinzipien funktionieren, die wir von unseren heutigen Gewaltbil-



dern gewohnt sind. Das System ihres andersartigen Funktionierens gilt es nun in seiner grundsätzlichen Struktur zu diskutieren und dabei zugleich in seiner Fremdartigkeit auszuloten – nicht zuletzt auch, um uns in seinem Spiegel das Ausmaß unserer christlich-kulturell bedingten Determination im Umgang mit Gewaltdarstellungen bewußt zu machen. Die Skizze, die ich im folgenden entwerfe, kann freilich nur eine vorläufige sein. Sie zielt darauf, Grundzüge im Funktionieren der medialen Gewalt bei den attischen Vasenbildern herauszuarbeiten – muß dies aber auf Kosten der Komplexität tun, die ebenso ein wesentliches Charakteristikum dieser Bilder ist.

Für unsere Diskussion wähle ich zwei Perspektiven, die die ikonographische Vielfalt der attischen Bilder einerseits in ihrer synchronen und andererseits in ihrer diachronen Situation beleuchten: Zum einen ist nach der Struktur der ikonographischen Differenzierung zu fragen, die sich immer wieder im Horizont der gleichzeitigen Bilder beobachten ließ; zum anderen sind die Gründe für den Wandel der Gewalt-Ikonographie im 6. und 5. Jh., jenseits aller synchronen Unterschiede, zu erörtern. Auf beide Phänomene, synchrone Differenzierung und diachronen Wandel, kann man aus unserem gewohnten Umgang mit Gewaltbildern mit zwei Fragen reagieren (und tat dies seitens der Forschung auch bei der Diskussion über die attischen Gewaltbilder<sup>2</sup>): auf die synchrone Vielfalt mit der Frage nach einer inhaltlich wertenden Differenzierung entsprechend der Akzeptanz der jeweiligen Gewalttat; auf den diachronen Wandel mit der Frage nach einer Veränderung in der Einstellung zur Gewalt. Diese beiden Facetten, Phänomene wie Fragen, möchte ich als zweifachen Leitfaden nun aufgreifen und aus ihrer Perspektive jeweils versuchen, die Struktur im Funktionieren der attischen Gewaltbilder zu skizzieren.

## Eine Gewalt-Ikonographie zwischen Differenz und Indifferenz



Die attischen Bilder der Gewalt zeigen überraschende Formen ikonographischer Ähnlichkeit untereinander – aber auch ebenso überraschende Formen ikonographischer Unähnlichkeit. Protagonisten von (mutmaßlich) vergleichbarer Bewertung seitens des antiken Betrachters erscheinen in divergenten Darstellungen des Unterliegens und Sterbens, hingegen Protagonisten von wohl divergenter Bewertung in homogenen Darstellungen. Hier eröffnet sich ein merkwürdiges System ikonographischer Differenz bzw. Indifferenz. Seine Interpretation bildet einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis der attischen Gewaltdarstellungen.

### Auf der Suche nach strukturierenden Kriterien: Das Phänomen der thematischen Heterogenität

Um das System der ikonographischen Differenz bzw. Indifferenz zu veranschaulichen, mögen wenige Beispiele aus den Einzelanalysen genügen: So begegnen etwa in den archaischen Hoplitenkämpfen die unterliegenden Krieger in einer Ikonographie, die in ihrer Drastik und Explizität der der unterliegenden Monsterhopliten in den Herakles-Kämpfen eng verwandt ist<sup>3</sup>. Überraschende Konvergenzen in der Ikonographie des Unterliegens zeigen sich auch im 5. Jh. zwischen den Hoplitenkämpfen und den Perserkämpfen; ja sogar zwischen den Perserkämpfen und den Kämpfen vor Troia lassen sich im frühen 5. Jh. ähnliche Darstellungsformen des Unterliegens beobachten<sup>4</sup>. Und gleichermaßen können auch die unterliegenden Hopliten in den Bildern des frühen 5. Jh., bei der Kentauiromachie oder den normalen Hoplitenkämpfen, drastische Formen eines ruhmlosen Unterliegens annehmen, die wir gleichzeitig auch bei den Amazonen oder Giganten finden<sup>5</sup>. Immer wieder begegnen also ikonographische Konvergenzen, die wir bei Protagonisten nicht erwarten würden, auf die der athenische Betrachter mit unterschiedlicher Parteinahme reagierte. Analog verhält es sich mit den ikonographischen Divergenzen: Auch sie treten dort auf, wo wir sie nach den Spielregeln

unserer Gewalt-Ikonographie nicht lokalisieren würden. So stehen etwa Kentauren und Amazonen, beide gleichermaßen gefährliche Gegner der Griechen, dennoch in einem eklatanten Gegensatz zueinander<sup>6</sup>. Dabei dürfen die Kentauren eine Bedrohlichkeit und teils erschreckende Überlegenheit annehmen, die allen anderen mythischen Gegnern in dieser Weise versagt bleibt – obwohl zumindest den Amazonen aus narrativer Sicht ein ähnliches Potential hätte zustehen können. Überraschend ist auch die Divergenz zwischen den normalen Hoplitens und den Helden vor Troia<sup>7</sup>. Obwohl die normalen Hoplitens neben den Helden vor Troia diejenigen Protagonisten darstellen, mit denen sich ein athenischer Betrachter am unmittelbarsten identifizieren konnte, unterscheiden sich diese ikonographisch dennoch auffallend von den Helden vor Troia – und stehen um so mehr den negativ besetzten Monsterhoplitens oder auch den Persern ikonographisch nahe. Eine logische Struktur ist in diesem Netz von ikonographischer Divergenz und Konvergenz aus *thematischer* Sicht nicht auszumachen.

Dieselbe thematische Heterogenität zeigt sich natürlich auch umgekehrt bei der Verwendung einzelner ikonographischer Elemente. Das wird vor allem am Motiv der expliziten Gewalt offensichtlich. So finden wir bei den Kampfdarstellungen des 3. Viertels des 6. Jh. Szenen drastischer Gewalt-Ausübung so gut wie gar nicht: nicht nur nicht bei den Hoplitens und Helden vor Troia, sondern auch nicht bei den Monsterhoplitens wie Kyknos oder den Giganten und Kentauren<sup>8</sup>. Aber sie begegnen überraschenderweise als seltene Option bei den Amazonen – und dabei sogar in einer Bildversion, die eventuell auf die tragische Liebe zwischen Achill und Penthesileia verweisen könnte<sup>9</sup>. Ikonographisch werden diese Amazonen somit von den anderen gefährlichen und negativ bewerteten hoplitischen Gegnern getrennt – und dafür mit einer Gruppe in Verbindung gebracht, bei der ebenfalls überrascht, daß sie als einzige der mythischen Hoplitens in einen solchen Bezug gesetzt werden: mit Monstern, aber auch mit sozial abwertend definierten Figuren wie den Äthiopiern<sup>10</sup>. Bei dieser heterogenen Gruppe von Protagonisten, deren Bekämpfung in einer drastischen Ikonographie expliziter Gewalt formuliert wird, ist unter inhaltlichen Gesichtspunkten kaum ein gemeinsamer Nenner zu finden – und schon gar keiner, der sowohl die Verwendung der expliziten Gewalt bei diesen Figuren als auch einen Ausschluß der anderen gefährlichen Gegner wie Giganten, Kyknos oder Kentauren plausibel erklären könnte. Diese thematische Heterogenität wird im 5. Jh. noch deutlicher. Seit den 70er/60er Jahren stehen explizite und implizite Gewalt endgültig als ikonographische Alternativen nebeneinander, die von den Vasenmalern nun auch stärker themenspezifisch eingesetzt werden. Dabei findet das Motiv der expliziten Gewalt als die seltenere Alternative ein Potential zugespitzter Bedeutungen. Doch



verweist es auch hier allein auf das Sterben als markant herausgehobene Situation, im Unterschied zu dem normalen Kämpfen und Unterliegen – und wieder unabhängig von jeglicher erkennbarer Parteinahme des Betrachters: So wählen es die Vasenmaler sowohl, um auf das Sterben eines großen Helden hinzuweisen, als auch, um etwa das aggressive Überwinden der Giganten durch die Göttinnen oder der Kentauren durch die Lapithen zu betonen<sup>11</sup>. Das ästhetische Potential der expliziten Gewalt, das man im frühen 5. Jh. wohl als Problem (und damit umgekehrt auch wiederum als Potential) erkannt hatte, wird dennoch weiterhin bei positiv wie bei negativ bewerteten Opfern gleichermaßen eingesetzt – und kann somit auch hier nicht als Mittel einer inhaltlichen Betrachterlenkung funktionieren, wie wir es von unseren Bildern gewohnt sind.

Abb. 372  
Hermes bezwingt Argos.  
Attische Hydria des  
Eucharides-Malers,  
Würzburg, Martin von  
Wagner Mus., um 470

Das Phänomen ist demnach evident: Die attische Gewalt-Ikonographie wird offensichtlich unabhängig von der inhaltlichen Bewertung des Täters und Opfers eingesetzt – und damit auch unabhängig von einer Parteinahme des Betrachters. Das bestätigt sich, weiten wir unseren Blick auf andere Gewaltdarstellungen jenseits der hoplitischen Kämpfe. Ich beschränke mich hier darauf, dies exemplarisch zu diskutieren.

Den hoplitischen Kämpfen stehen die Kämpfe gegen Monster und Verbrecher am nächsten. Von ihrer Gefährlichkeit und Bedrohlichkeit sind sie den Giganten oder Kentauren vergleichbar, ebenso in ihrer Bewertung durch den Betrachter. Dennoch erscheinen sie in den Bildern des späten 6. und frühen 5. Jh. in einer abweichenden Ikonographie des Unterliegens, unter extremer Betonung ihrer körperlichen Schwäche und ihres ohnmächtigen Sterbens<sup>12</sup>. Ein bezeichnendes Beispiel ist Argos. In den literarischen Versionen wird er als starker und gefährlicher Feind



Abb. 373  
Theseus bezwingt Skiron  
und Prokrustes. Attische  
Schale des Onesimos,  
Paris, Mus. du Louvre  
und Florenz, Mus. Arche-  
ologico Etrusco, um 490

charakterisiert<sup>13</sup>; seine Stärke zwingt Hermes sogar zu besonderen und wenig ruhmvollen Strategien des Kampfes, um ihn zu überwinden, indem er ihn entweder aus sicherer Entfernung durch Steinwürfe tötet oder aber im Schlaf umbringt<sup>14</sup>. In den Bildern jedoch erscheint der erdgeborene Argos ohnmächtig zurückweichend vor dem kraftvoll ihn bekämpfenden Hermes, häufig sogar seine Rechte bittflehend zu dem Gott streckend, ohne Anzeichen einer überzeugenden Bedrohlichkeit oder Gegenwehr – wie es etwa eine Hydria des Eucharides-Malers in Würzburg<sup>15</sup> (um 470, Abb. 372) illustriert. Vergleichbar schwach ist auch der Auftritt der drei Verbrecher Prokrustes, Skiron und Sinis, die Theseus auf seinem Weg von Troizen nach Athen bezwingt<sup>16</sup>. Obwohl sie fürchterliche Unholde von einer wilden Brutalität und bedrohlichen Stärke sind, erscheinen auch sie auf den Bildern als hilflose Kreaturen, die der überlegenen Kraft des Theseus nichts mehr entgegenzusetzen haben. Wie etwa eine Schale des Onesimos in Paris<sup>17</sup> (um 490, Abb. 373) oder eine des Dokimasia-Malers in Florenz<sup>18</sup> (um 470, Abb. 374) zeigen, lassen die Vasenmaler diese Unholde vor Theseus fliehen, oftmals hilflos zu Boden gestürzt, jenseits aller beeindruckenden Gegenwehr, teils sogar bittflehend ihre Rechte dem Helden entgegenstreckend. Entsprechend überlegen bezwingt Theseus die Verbrecher, indem er Prokrustes mit dem Hammer bedroht, Skiron vom Felsen stürzt und Sinis zum Ast zieht,





um ihn in die Luft schnellen zu lassen. Daß dies im Mythos gefährliche Wegelagerer waren, der Schrecken aller Reisenden, sieht man diesen Figuren im Bild nicht mehr an. Gleiches gilt schließlich auch für die Monster: Selbst sie werden in den Bildern dieser Zeit als hilflose und schwache Kreaturen vorgeführt. Minotauros, das schreckliche Monster im Labyrinth des Minos, rennt nun meist ohnmächtig taumelnd vor Theseus davon und vermag dem Angriff des Helden nicht mehr wehrhaft entgegenzutreten, geschweige denn ihn selbst anzugreifen<sup>19</sup> (wie es ihm als Monster eigentlich zukommen würde – und wie er dies auf den Bildern des 6. Jh. auch noch vermochte<sup>20</sup>). Es sind teils klägliche Auftritte, in denen Minotauros jetzt die Bühne der Vasenbilder betritt – wie etwa eine Lekythos in der Art des Theseus-Malers in Adolphseck<sup>21</sup> (um 500/490, Abb. 375), eine Spitzamphora des Kleophrades-Malers in Berlin<sup>22</sup> (um 490/80, Abb. 376) oder ein Kolonnettenkrater des Agrigento-Malers in Rom<sup>23</sup> (um 470/60, Abb. 377) veranschaulichen. Als ein Schatten seiner selbst, charakterisiert in einem Höchstmaß an Schwäche, wird das Monster von Theseus mühelos überwunden.

Vergleicht man die Darstellung all dieser Figuren, die von der Erzählung her ebenso als gefährliche und bedrohliche Wesen begriffen sind, mit den Giganten oder Kentauren, so offenbart sich also eine überraschende Divergenz. In den Bildern um 500 bis 470/60 werden, wie gesehen, die Giganten und Kentauren vor allem in ihrer unbrennsbaren Kampfeswut und ihrer Bedrohlichkeit charakterisiert<sup>24</sup>: entweder als

Abb. 374  
Theseus bezwingt Sinis,  
Skiron und Prokrustes.  
Attische Schale des Doki-  
masia-Malers, Florenz,  
Mus. Archeologico  
Etrusco, um 470

Abb. 375  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Lekythos in der Art des  
Theseus-Malers, Adolphs-  
eck, Schloss Fasanerie,  
um 500–490



ruhmvoll unterliegende Gegner, die bis zum letzten Atemzug ihre Waffe gegen die Angreifer führen; oder später ab 480/70 sogar in ihrer kraftvollen Gegenwehr bzw. bei den Kentauren schon von Anfang an in ihrem entsetzlichen Angriff. Argos, die Verbrecher und Minotauros verhalten sich hierzu völlig konträr, zeigen an Stelle von Gefährlichkeit nur noch klägliche Schwachheit. Hier prallen zwei gegensätzliche Auffassungen vom bezwungenen, gefährlichen Gegner aufeinander. Erstaunlich dabei ist nur,

Abb. 376  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Spitzamphora des  
Kleophrades-Malers,  
Berlin, Antikensmlg.,  
um 490–480



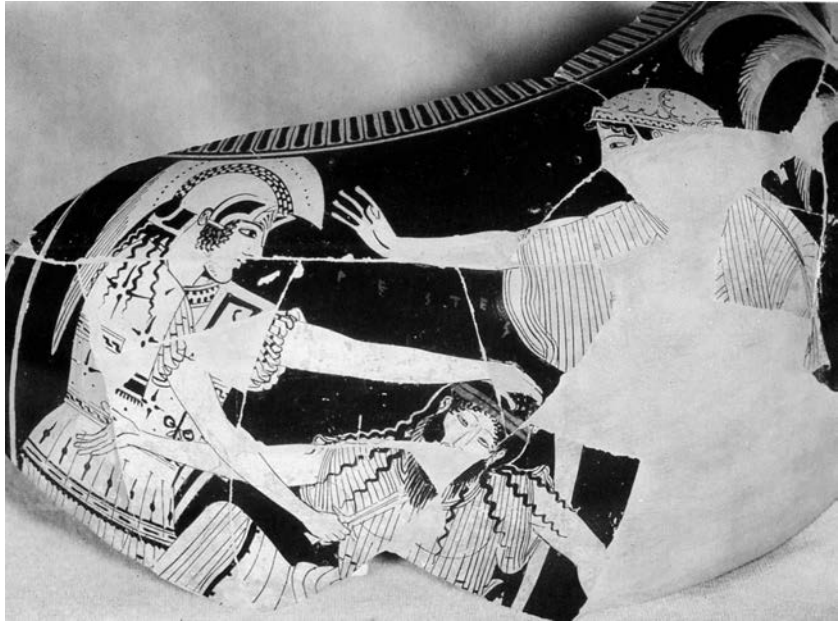


Abb. 377  
Theseus bezwingt den  
Minotaurus. Attischer  
Kolonnettenkrater des  
Agrigento-Malers, Rom,  
Villa Giulia, um 470–460

daß die Vasenmaler zwar damals eine Ikonographie schwach charakterisierter Gegner entwickelten, daß sie aber nicht alle Typen negativ bewerteter Gegner gleichermaßen mit dieser Ikonographie belegten, sondern nur einen Teil von ihnen – während der andere Teil in einer Ikonographie des Kämpfens und Unterliegens erschien, die auch für die normalen Hopliten, ja sogar für die Helden von Troia aufgegriffen wurde. Hier zeigt sich noch deutlicher, wie überraschend die vorhin angesprochene Nähe zwischen unterliegenden Hopliten und unterliegenden Giganten, aber etwa auch unterliegenden Persern ist: Die Vasenmaler hatten eindeutige Alternativen für eine Charakterisierung überwundener, negativ bewerteter Gegner zur Verfügung, griffen sie aber nicht auf, um etwa die Giganten gegenüber den Göttern oder die Perser gegenüber den Griechen markant abzusetzen. Wieder zeigt sich, daß die Einstellung des Betrachters zu der jeweils unterliegenden Figur keine wesentliche Rolle bei der Konstituierung der Ikonographie gespielt haben kann.

Ein ähnliches Bild ergibt sich auch bei einer weiteren Gruppe von Gewaltdarstellungen, in denen Gewalt jenseits des eigentlichen Kampfes ausgeübt wird. Die Gewalt bricht hier in einen gewalt-freien Raum ein und richtet sich gegen wehrlose und zum Teil auch unschuldige Opfer, denen der Betrachter mit unterschiedlicher Bewertung gegenüber treten kann. Aber auch hier bedienen sich die Vasenmaler keiner differenzierten Gewalt-Ikonographie, um die Aufmerksamkeit des Betrachters je nach Einstellung zum Täter bzw. Opfer unterschiedlich zu lenken.

Abb. 378  
Orestes tötet Aigisthos.  
Attisches Stamnos-Frag-  
ment des Triptolemos-  
Malers, Basel, Privatsmlg.  
Cahn, um 480–470



Beginnen wir bei den Bildern vom Tod des Aigisthos<sup>25</sup>. Aus der Erzählung von der Rache des Orest an Aigisthos und seiner Mutter Klytaimnestra für den Mord an seinem Vater Agamemnon greifen die Vasenmaler interessanterweise nur diejenige Szene auf, in der Orest den Usurpator Aigisthos vom Thron stürzt<sup>26</sup>. Die eigentliche Freveltat, der Mord an der Mutter, deretwegen sich der Held dann zu verantworten hat und die als Element der tragischen Verstrickung natürlich in der Tragödie im Vordergrund steht, wird auf den Vasen hingegen nicht dargestellt. Klytaimnestra erscheint zwar immer auf den Bildern mit der Axt gegen ihren Sohn stürmend und häufig von dessen Gefährten aufgehalten, aber ihr Auftreten impliziert nur den tragischen Kontext, in dem der Mord an Aigisthos erfolgt<sup>27</sup>. Die Szenenwahl ist für das Interesse des Betrachters an der Erzählung aufschlußreich. Zusammen mit der engen Laufzeit der Bilder um 510–500 und nochmals um 480–470/60 legt sie am ehesten eine politisch ausgerichtete Lesart nahe: Der Mythos scheint vor allem – anders als später in der Tragödie – als Sinnbild für die Befreiung von der Tyrannis und die Verteidigung der rechtmäßigen Herrschaft gegenüber jedweden usurpatorischen Anspruch fasziniert zu haben. Entsprechend haben wir es hier also mit einer Gewalttat zu tun, die in den Augen des athenischen Betrachters wohl als eine gerechtfertigte Tat begriffen und bewundert werden konnte. In ihrer ikonographischen Ausgestaltung erscheint nun die Szene betont drastisch geschildert, wie etwa ein Stamnos des Triptolemos-Malers in Basel<sup>28</sup>



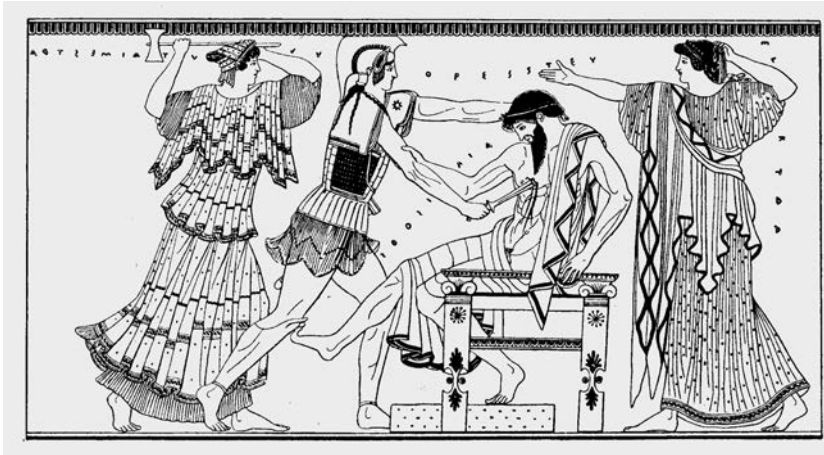


Abb. 379  
Orestes tötet Aigisthos.  
Attischer Stamnos des  
Kopenhagener Malers,  
ehemals Berlin, um 470

(um 480/70, Abb. 378) oder ein Stamnos des Kopenhagener Malers in Berlin<sup>29</sup> (um 470, Abb. 379) zeigen mögen: Orest stürmt in Hoplitentracht gegen den auf einem Thron bzw. einem Klismos sitzenden Aigisthos, oftmals stößt er ihm sein Schwert in die Brust bzw. Kehle (bei einem Stamnos-Fragment des Tyszkiewicz-Malers in Zürich<sup>30</sup> schlägt die Spitze sogar im Rücken wieder hervor). Blutende Wunden, zum Teil brechende Augen, aufgeregtes Gestikulieren oder auch Bittflehen sowie ein ohnmächtiges Ausgeliefertsein charakterisieren das Opfer.

Doch findet sich dieselbe drastische Ikonographie des ohnmächtigen Sterbens auch bei Opfern, an deren Schicksal der Betrachter mehr Anteil nimmt als im Fall von Aigisthos, der seinen Tod verdient hat. So gleichen die Vasenmaler etwa Linos, den Lehrer des Herakles, an die Ikonographie des Aigisthos an<sup>31</sup>: Wie Orest den ihm hilflos ausgelieferten Aigisthos überlegen angreift, so stürmt der junge Herakles gegen seinen Lehrer und erschlägt ihn – wie es etwa ein Stamnos des Tyszkiewicz-Malers in Boston<sup>32</sup> (um 480, Abb. 380) zeigt. Das ohnmächtige Handeln des Sitzenden, sein erregtes Gestikulieren sowie sein labiler Halt auf dem Sitzmöbel entsprechen der Darstellung des Aigisthos. Lediglich das Motiv des expliziten Tötens tritt hier konsequenterweise nicht auf, da Herakles nicht mit einer Stoßwaffe agiert, sondern den Lehrer mit einem Möbelteil erschlägt (die brechenden Augen sowie die blutende Wunde an der Stirn unterstreichen jedoch nachdrücklich das Sterben des Lehrers).

Auf anderen Bildern erscheint Linos nicht mehr auf dem Klismos sitzend, sondern zu Boden gestürzt – wie etwa auf einer Schale des Bri-seis-Malers in Boston<sup>33</sup> (um 490/80, Abb. 381) oder einer des Douris in München<sup>34</sup> (um 480/70, Abb. 382). Wieder wird die Ohnmacht des Leh-



Abb. 380  
Herakles tötet Linos.  
Attischer Stamnos des  
Tyszkiewicz-Malers,  
Boston, Mus. of Fine Arts,  
um 480

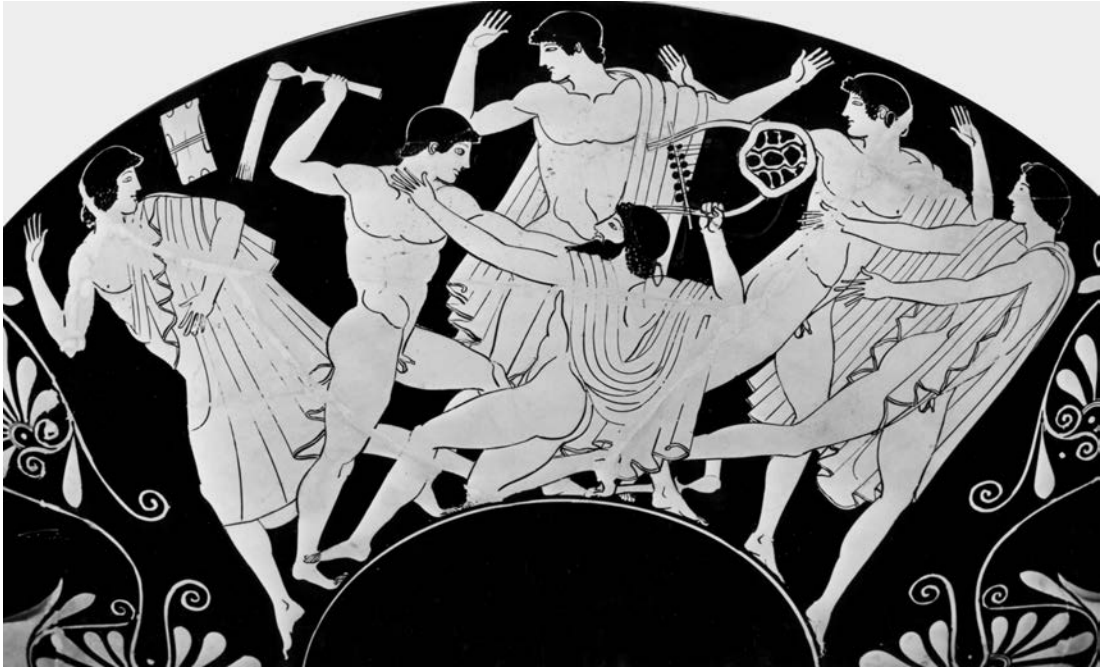


ers gegenüber dem angreifenden Knaben betont: Auf der Schale in Boston hat er sich zudem abgewendet und erscheint in hilflos labilem Sturz; auf beiden Bildern streckt er seine Rechte zu Herakles, auf der Schale in München im Gestus des Bittflehens, während er dort (in einer seltenen Version<sup>35</sup>) sich zugleich mit seiner Lyra verzweifelt zu wehren versucht. Das ohnmächtige Zu-Boden-Stürzen, das Ausstrecken der Rechten zu seinem Gegner, das Abwenden oder auch die hilflose Gegenwehr mit einer nutzlosen ‚Waffe‘, dies alles erinnert etwa an die Darstellung der schwach unterliegenden Unholde wie Prokrustes, Argos, zum Teil auch Minotauros, in deren Ikonographie dieselben Elemente aufgegriffen werden können<sup>36</sup>. Auch hier kommt es also nicht zu einer eindeutig distinktiven Opfer-Ikonographie, die den unterliegenden Lehrer deutlich von den unterliegenden Unholden absetzt.

Nun ist es natürlich nicht allein die Opfer-Ikonographie, über die hier im Bild die Gewalttat kommentiert wird. Hinzu kommt das Motiv

Abb. 381  
Herakles tötet Linos.  
Attische Schale des  
Briseis-Malers, Boston,  
Privatsmlg. und Basel,  
Antikenmus.,  
um 490–480





der aufgeregt hinzu- oder wegeilenden Knaben, die mit ihrem wilden Gestikulieren der Szene einen dramatischen Unterton verleihen – im Unterschied zum einsamen Sterben der Unholde. Ähnlich unterstreichen auch schon bei den Aigisthos-Bildern die aufgeregt gestikulierenden Frauen den komplexeren Charakter der Gewalttat und verweisen auf eine Problematik, die mit dem Mord verbunden ist. Aber der Vergleich zwischen den Aigisthos- und den Linos-Bildern zeigt zugleich auch, daß derartige Figuren lediglich eine gesteigerte Dramatik in die Szene zu bringen vermögen – und dadurch auf die Ungewöhnlichkeit bzw. Komplexität der Gewaltszene verweisen. Eine Bewertung der Tat im engeren Sinn vermögen sie jedoch kaum zu leisten: In den Bildern vom Tod des Aigisthos gilt die Erregung wohl mehr der Sorge um das Schicksal des Orestes, weniger der Schonung des Aigisthos – in den Bildern mit Linos richtet sich die Erregung hingegen mehr auf den drohenden Tod des unschuldigen Lehrers. Diese offene Bedeutung der erregt gestikulierenden Nebenfiguren läßt sich auch bei weiteren Bildthemen beobachten: In den Bildern vom Mord an Priamos<sup>37</sup> unterstreicht hin und wieder eine aufgeregt gestikulierende und hinzu- oder wegeilende Troianerin (Hekabe oder Polyxena) die Tragik des Geschehens – wie etwa eine Halsamphora des Nikoxenos-Malers in New York<sup>38</sup> (um 500, Abb. 383) oder eine Schale des Telephos-Malers in St. Petersburg<sup>39</sup> (um 470/60, Abb. 384) zeigen. Ähnlich aufgeregt reagieren aber auch die Ägypter in den Bildern vom

Abb. 382  
Herakles tötet Linos.  
Attische Schale des  
Douris, München, Anti-  
kensmlg., um 480–470

Abb. 383  
Neoptolemos tötet  
Priamos. Attische Hals-  
amphora des Nikoxenos-  
Malers, New York, Metro-  
politan Mus. of Art,  
um 500



Abb. 384  
Neoptolemos tötet  
Priamos. Attische Schale  
des Telephos-Malers,  
St. Petersburg, Ermitage,  
um 470–460



Tod des Bousiris<sup>40</sup>, wie etwa eine Schale des Eleusis-Malers in Rom und Berlin<sup>41</sup> (um 500, Abb. 385) oder ein Kolonnenkrater des Cleveland-Malers in Athen<sup>42</sup> (um 470, Abb. 386) belegen: Auch sie unterstreichen die Plötzlichkeit der in die Szene hereinbrechenden Gewalt und betonen zugleich die Ohnmacht der umgebenden Figuren. Im gewissen Sinn ähnelt die Szene sogar derjenigen der Linos-Bilder – doch entwickelt hier das Motiv der aufgeregt gestikulierenden Figuren kein tragisches Potential, im Sinn einer problematisierenden Charakterisierung der Gewalttat.

Kurzum: Das Motiv der aufgeregt gestikulierenden Nebenfiguren vermag zunächst nur die Gewaltszene in eine dramatisierte Stimmung zu versetzen. Die Dramatik ergibt sich dabei aus dem plötzlichen Hereinbrechen der Gewalt in einen an sich gewaltfreien Raum sowie zugleich

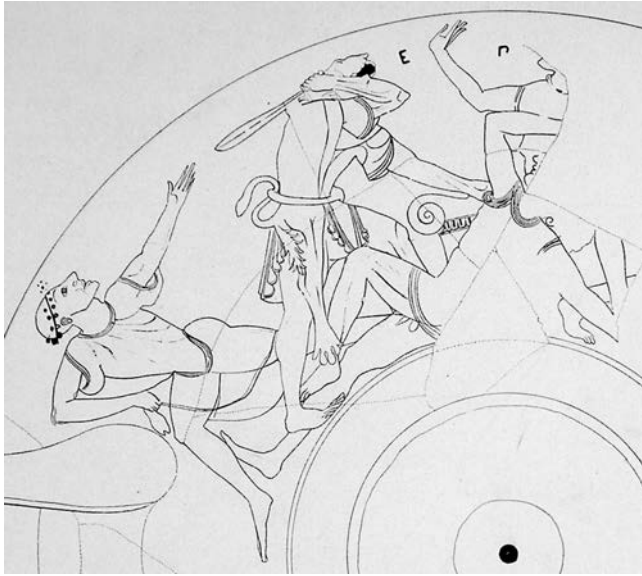


Abb. 385  
Herakles tötet Bousiris.  
Attische Schale des Eleu-  
sis-Malers, Rom, Villa  
Giulia und Berlin, Staat-  
liche Mus., um 500



Abb. 386  
Herakles tötet Bousiris.  
Attischer Kolonnen-  
krater des Cleveland-  
Malers, Athen, National-  
mus., um 470

aus der Ohnmacht der diesen Raum bestimmenden Figuren. Eine Bewertung der Gewalttat resultiert dagegen hieraus nicht. Sie ergibt sich vielmehr aus der konkreten thematischen Situation: der Konstellation der Figuren sowie der Bewertung des Opfers und des Aggressors durch den Betrachter. Nicht die Ikonographie vermittelt dem Betrachter also eine bestimmte Einschätzung der Tat, sondern vielmehr sein Wissen um die dargestellte Szene und die zugehörige Erzählung. Nun ist diese Feststellung freilich banal. Vielen ikonographischen Elementen ist nur eine sehr allgemein gehaltene Grundbedeutung eigen, die dann durch den speziellen inhaltlichen Kontext sowie die weitere ikonographische Aus-



Abb. 387  
Orestes tötet Aigisthos.  
Attischer Stamnos des  
Aigisthos-Malers, Bolog-  
na, Mus. Civico Archeolo-  
gico, um 470



gestaltung eine Konkretisierung erfährt. Dies gilt auch für die eben besprochenen Bilder: So ist es natürlich ein Unterschied, ob Frauen bzw. Knaben aufgeregt gestikulieren oder ob dies kräftige Ägypter tun: Das eine verweist auf eine tragische Situation, das andere karikiert sie hingegen. Ebenso vermögen auch die konkreten Formen der Gesten manche Hinweise auf eine unterschiedliche Bewertung der Tat und Einstellung gegenüber dem Opfer zu geben: So wird etwa Priamos auf der Amphora in New York (Abb. 383) von den Armen der Troianerin umfassen, während Elektra auf dem Stamnos in Berlin (Abb. 379) ihre Rechte betont zu Orest streckt und dafür weniger auf den sterbenden Aigisthos hin gestikuliert. Allerdings werden die verschiedenen gestischen Motive keineswegs mit einer so eindeutig thematischen Differenzierung eingesetzt, wie es die Gegenüberstellung suggerieren mag: So umfängt etwa Elektra auf einem Stamnos des Aigisthos-Malers in Bologna<sup>43</sup> (um 470, Abb. 387) Aigisthos in ähnlicher Weise, wie es die Troianerin bei Priamos tut. Freilich: Die ikonographische Ausgestaltung wird im jeweiligen thematischen Kontext schnell verstehbar, so daß nicht die Gefahr der Mißverständlichkeit entsteht. Aber die flexible Verwendung der Ikonographie bleibt dennoch ein bemerkenswertes Phänomen – und hierauf kommt es mir in diesem Zusammenhang an: Die Vasenmaler haben die ikonographischen Möglichkeiten, eine Gewaltszene dramatisch zu untermalen, thematisch relativ indifferent eingesetzt – und keine klare Distinktion entwickelt, um dem Betrachter auf den ersten Blick deutliche Hinweise für die Bewertung der Szenen zu geben<sup>44</sup>. Dieser Verzicht auf eine stärker ausdifferenzierte Ikonographie scheint mir für die attischen Gewaltdarstellungen bezeichnend. Zwei Schlußfolgerungen erge-





Abb. 388  
Thrakerinnen töten  
Orpheus. Attische Leky-  
thos des Brygos-Malers,  
Vatikan, Mus. Gregoriano  
Etrusco, um 480–470

ben sich hieraus: Zum einen bedeutet es, daß die wertende Reaktion des Betrachters auf das jeweilige Bild weniger von der konkreten Ikonographie als vielmehr von seinem Wissen um den Tatbestand der gezeigten Szenen gesteuert wurde. Und es läßt zum anderen den Verdacht aufkommen, daß es den Vasenmalern und den Betrachtern vielleicht gar nicht primär um die unterschiedliche Bewertung der einzelnen Gewalttaten ging: Warum hätten die Vasenmaler bei all ihrem ikonographischen Experimentieren in dieser Zeit sonst darauf verzichten sollen, ein entsprechendes System einer stärker distinktiven Ikonographie zu entwickeln?

Derartige Überlegungen stellen sich freilich nun auch mit Blick auf die thematische Indifferenz, die sich bei unserem Überblick über die Iko-

Abb. 389  
Thrakerinnen töten  
Orpheus. Attische Schale  
des Malers von Louvre G  
265, Cincinnati, Art Mus.,  
um 480–470

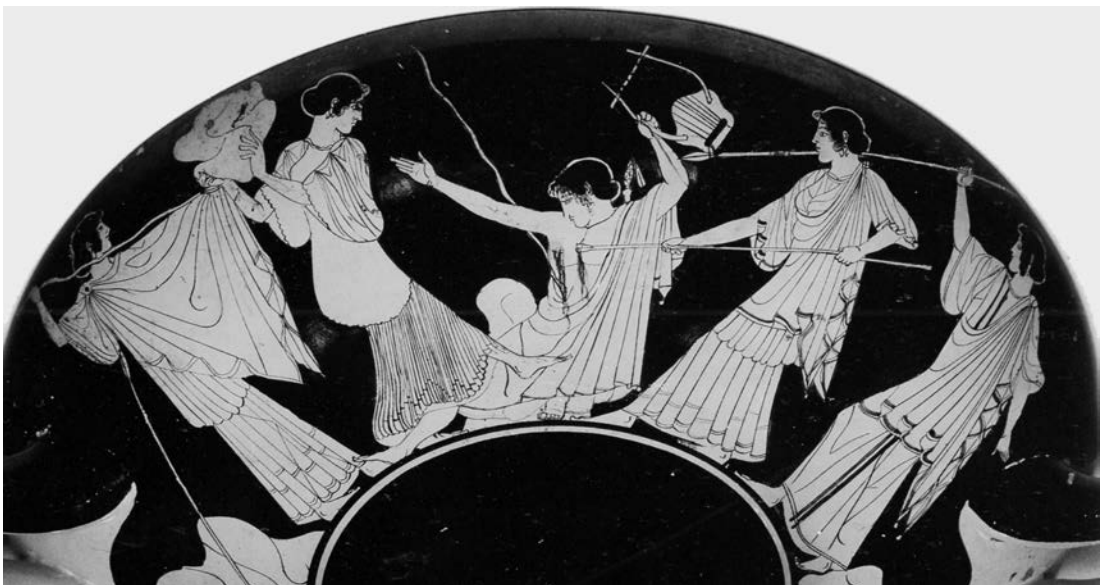


Abb. 390  
Thrakerinnen töten  
Orpheus. Attischer Stam-  
nos des Dokimasia-  
Malers, Zürich, Univer-  
sität, Archäologisches  
Institut, um 470



nographie der Gewalt bisher abzeichnete. Führen wir diesen Überblick jedoch erst noch zu Ende, um das Phänomen am gesamten Spektrum thematischer Positionen überprüft zu haben.

Die Darstellungen des zu Boden stürzenden Linos, bei denen wir stehen geblieben waren, folgen einer Ikonographie schwacher Opfer, wie sie generell im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. beliebt wurde<sup>45</sup>. Ebenso findet sie sich in den frühen Bildern vom Tod des Orpheus<sup>46</sup>. Wie etwa eine Lekythos des Brygos-Malers im Vatikan<sup>47</sup> (um 480/70, Abb. 388) oder eine Schale des Malers von Louvre G 265 in Cincinnati<sup>48</sup> (um 480/70, Abb. 389) zeigen, wird der mythische Sänger in einer bemerkenswerten Schwäche gegenüber den Thrakerinnen vorgeführt: Er streckt die Rechte im Gestus ohnmächtigen Entsetzens oder Bittflehens zu einer seiner Angreiferinnen, während er ohne jede Gegenwehr kraftlos zu Boden stürzt. Ab den 70er und 60er Jahren wird zwar teils das Motiv der ausgestreckten Rechten aufgegeben, so daß Orpheus nun die Lyra in der erhobenen Rechten halten kann und diese oftmals auch als Waffe verzweifelt gegen seine Angreiferinnen schwingt<sup>49</sup>, wie etwa auf zwei Stamnoi des Dokimasia-Malers in Zürich und Basel<sup>50</sup> (um 470, Abb. 390–391)

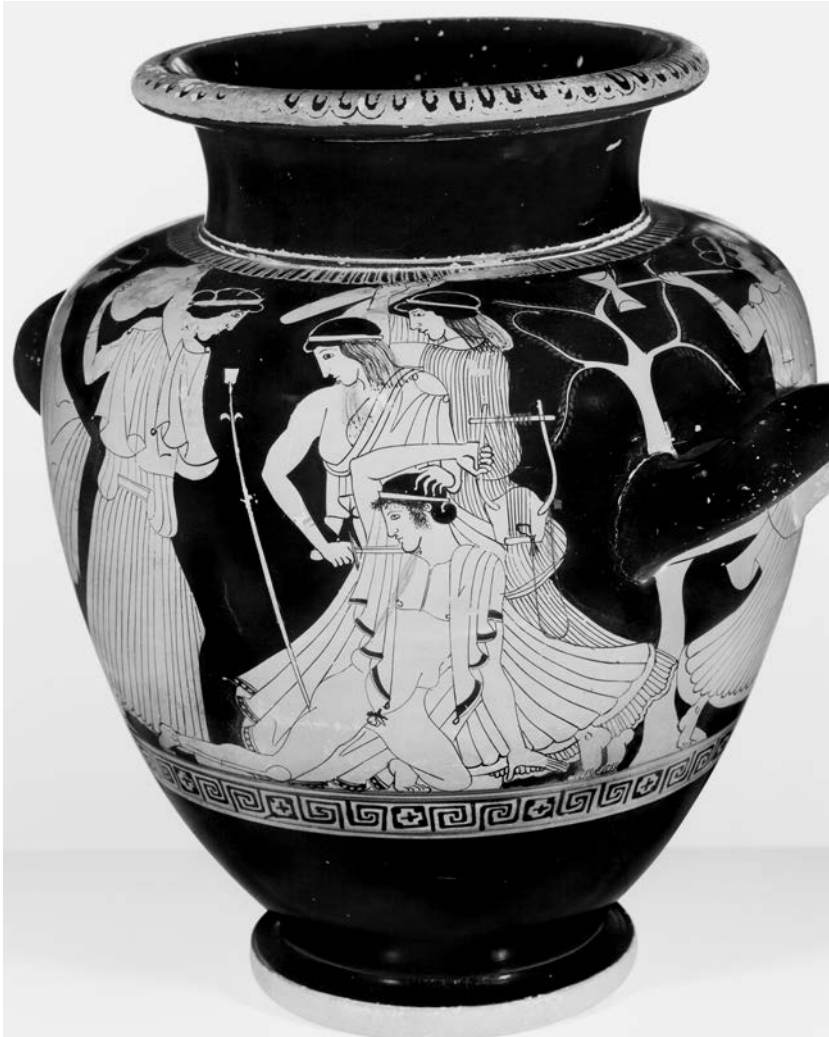


Abb. 391  
Thrakerinnen töten  
Orpheus. Attischer Stam-  
nos des Dokimasia-  
Malers, Basel, Antiken-  
mus. und Smlg. Ludwig,  
um 470

zu sehen ist. Die hilflose Ohnmacht des Sängers bleibt aber dennoch weiterhin stark betont: Er vermag dem Angriff der rasenden Thrakerinnen letztlich nichts entgegenzusetzen und erscheint meist von ihnen abgewendet zu Boden gestürzt; auf manchen Vasen rennt er auch fliehend davon, wie etwa auf einer Halsamphora des Oionokles-Malers in London<sup>51</sup> (um 470/60, Abb. 392). Einen eindrucksvolleren Auftritt in starker und ruhmvoller Abwehr, wie ihn etwa unterliegende Hopliten oder auch Amazonen und Giganten in den gleichzeitigen Kampfdarstellungen aufweisen können, gestehen die Vasenmaler dem mythischen Sänger nicht zu. Und so gesellt sich auch Orpheus zu der überraschend heterogenen Gruppe von betont schwach unterliegenden Opfern, die

Abb. 392  
Thrakerin tötet Orpheus.  
Attische Halsamphora  
des Oionokles-Malers,  
London, British Mus.,  
um 470–460



Abb. 393  
Thrakerin tötet Orpheus.  
Attische Halsamphora  
des Niobiden-Malers,  
New York, Brooklyn Mus.,  
um 470–460



sowohl die Verbrecher Sinis und Prokrustes sowie das Monster Minotauros und den Usurpator Aigisthos, als aber auch den unschuldigen Lehrer Linos umfaßt.

Interessanterweise gewinnt Orpheus jedoch durch die brutale Darstellung seines Todes eine Sonderstellung innerhalb dieser Gruppe. Ein wesentliches Charakteristikum der Orpheus-Bilder ist die betonte Inszenierung der expliziten Gewalt. Die Thrakerinnen schwingen nicht nur ihre furchtbaren ‚Waffen‘, Felsen, Bratspieße, Äxte, Mörserkeulen und ähnliches, gegen ihr Opfer, sondern sie stoßen diese oftmals brutal in seinen Körper: Auf der Schale in Cincinnati sowie den Stamnoi in Zü-





Abb. 394  
Neoptolemos tötet  
Priamos. Attische Schale,  
Bern, Antikensmlg.,  
um 470

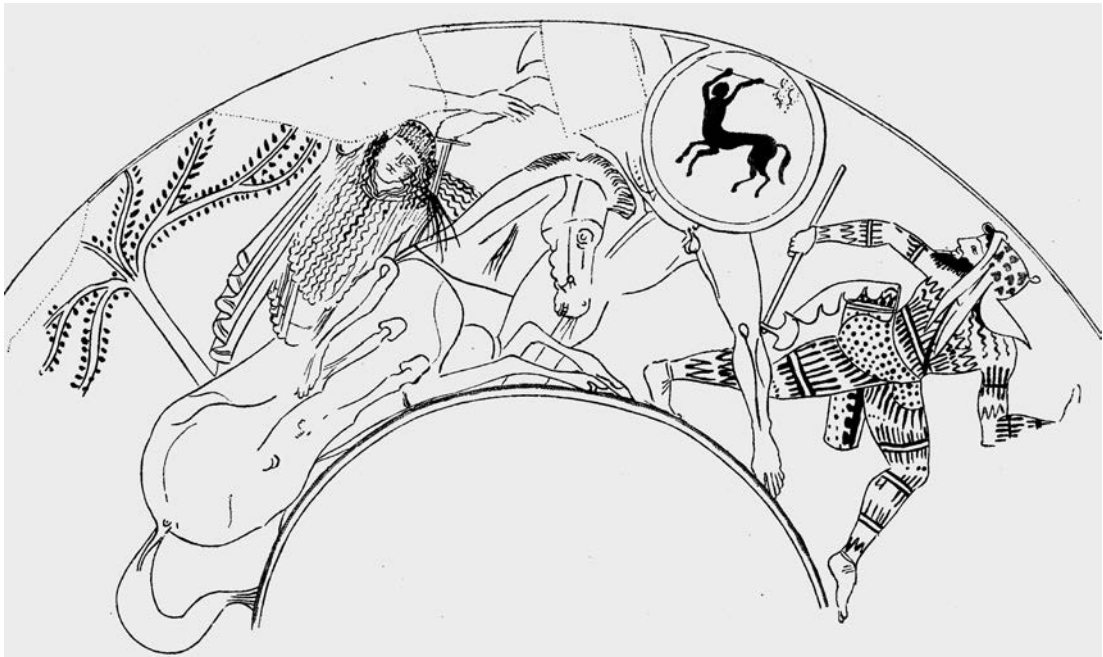
rich und Basel und der Amphora in London (Abb. 389–392) steckt ein Bratspieß im Körper des Sängers, zum Teil hat er ihn sogar durchbohrt; auf den Stamnoi stößt ihm zudem eine Thrakerin ihr Schwert in die Kehle, Blut schießt aus der Wunde. Auf späteren Bildern der 60er Jahre wird die Anzahl der Thrakerinnen zwar reduziert und somit auch die Anzahl der Waffen, die sich in den Körper des Orpheus bohren, aber die Brutalität ist kaum vermindert: Auf einer Halsamphora des Niobiden-Malers in New York<sup>52</sup> (um 470/60, Abb. 393) stößt eine Thrakerin dem Sänger ihren Bratspieß von unten in den Schädel. Die brutale Ermordung des griechischen Sängers durch die barbarischen Frauen muß auf den athenischen Betrachter wie eine Schreckensvision gewirkt haben<sup>53</sup>.

Nach den Spielregeln unserer heutigen Gewalt-Ikonographie würde bei einem solchen Bildthema das extreme Ausmaß expliziter Gewalt-Ausübung durchaus angemessen sein, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das leidende Opfer zu lenken. Vergleicht man die Orpheus-Bilder allerdings mit anderen gleichzeitigen Gewaltdarstellungen, so zeigt sich erneut, daß die attische Gewalt-Ikonographie nicht in dieser Weise funktioniert. Zwar unterscheidet sich der Tod des Orpheus in seiner Dramatik deutlich von den Siegen über die Verbrecher Prokrustes und Sinis sowie über Argos und Minotauros, deren Überwindung meist ohne extreme Formen expliziter Gewalt-Ausübung wiedergegeben wird. Doch stehen die Orpheus-Bilder etwa den gleichfalls drastischen Bildern vom Tod des Aigisthos nahe (Abb. 378–379. 387): Beide Opfer werden ungeachtet der unterschiedlichen Parteinahme des Betrachters in vergleichbar expliziter Weise getötet. Ähnlich fanden wir auch schon bei den gleichzeitigen Kampfdarstellungen die explizite Gewalt in unterschied-



lichen Szenen angewandt, unabhängig vom Interesse des Betrachters am leidenden Opfer oder am siegenden Aggressor: So können die Amazonen in brutaler Weise unterliegende Griechen töten, aber auch ebenso Griechen unterliegende Amazonen; und auch Kaineus oder die Lapithen können ihre Waffen aggressiv in die Körper der Kentauren stoßen<sup>54</sup>. Die thematische Indifferenz, die die explizite Gewalt bei den Kampfdarstellungen erfährt, findet sich also auch bei den Bildern der nicht-hoplitischen Gewalttaten. Natürlich erreichen die Orpheus-Bilder im Unterschied zu vielen anderen Bildern häufig ein gesteigertes Maß an Brutalität, indem gleich mehrere Waffen in den Körper des Sängers gebohrt werden können<sup>55</sup> und die Thrakerinnen zum Teil besonders aggressiv ihre Waffen gegen ihr Opfer stoßen. Aber auch hierin finden sich vergleichbare Tendenzen in anderen Darstellungen: Die extreme Form aufgeheizter Gewalt-Ausübung begegnet etwa bei den Kentaurenkämpfen, bei denen die Griechen in brutaler Weise mehrere Waffen in den Körper des Kentauren stoßen (Abb. 348B). Und der ungewöhnlich brutale Angriff der einen Thrakerin, wie ihn die Bilder der 60er und 50er Jahre zeigen (Abb. 393), findet gewisse Parallelen in den aggressiven Angriffen der Göttinnen gegen die Giganten auf den gleichzeitigen Vasenbildern der Gigantomachie (Abb. 318–320). Kurzum: Auch exzeptionelle Formen eines drastischen Tötens können demnach von verschiedenen Aggressoren und gegen verschiedene Opfer vorgenommen werden. Frei-

Abb. 395  
Achill tötet Troilos. Attische Schale des Makron, Palermo, Mus. Archeologico, um 480





lich ist es ein Unterschied, ob aggressive Gewalt von Kriegen gegen wilde Kentauren bzw. von Göttinnen gegen gefährliche Giganten angewandt wird oder von Frauen gegen einen schwachen und wehrlosen Sänger. Das Kräfteverhältnis ist konträr: bei den Kampfbildern normal, bei den Orpheusbildern hingegen verkehrt – und aus der Konstellation des Kräfteverhältnisses schöpfen die Szenen jeweils ihre unterschiedliche Bewertung. Wichtig erscheint mir dabei aber auch, daß für beide Arten der Gewalttat dennoch dieselben Formen der Gewalt-Ikonographie ohne Unterschied aufgegriffen werden können. So unspektakulär diese Feststellung ikonographischer Konvergenz auch klingen mag, sie erscheint mir von zentraler Bedeutung – eben weil sie alles andere als selbstverständlich ist (und zum Beispiel bei unseren heutigen Gewaltbildern nicht möglich wäre).

Explizite und brutale Gewalt erweisen sich somit als ikonographische Formen, die unabhängig vom Interesse des Betrachters bei unterschiedlich bewertbaren Gewaltszenen auftreten können. Das gilt schließlich dann auch für diejenigen Bilder, die nach unseren Vorstellungen die wohl extremste Version verurteilenswerter Gewalt darstellen: so vor allem die Szenen mit dem Mord an Priamos sowie an Troilos. Beide Szenen finden in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. äußerst drastische Formulie-

Abb. 396  
Neoptolemos bedroht  
Priamos. Attischer Kelch-  
krater des Niobiden-  
Malers, Ferrara, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 460–450

Abb. 397  
Achill verfolgt Troilos.  
Attischer Stamnos des  
Hektor-Malers, Vatikan,  
Mus. Gregoriano Etrusco,  
um 450–440



runge: Auf einer Schale in Bern<sup>56</sup> (um 470, Abb. 394) stößt Neoptolemos sein Schwert dem auf dem Altar sitzenden Priamos in die Brust – ähnlich wie Orest dem Aigisthos (Abb. 379). Und auf einer Schale des Makron in Palermo<sup>57</sup> (um 480, Abb. 395) stürmt Achill auf den mit seinem Pferd zu Boden gestürzten Troilos zu und stößt dem Knaben sein Schwert in die Schulter. So angemessen die Betonung expliziter Gewalt nach unseren heutigen Vorstellungen auch erscheinen mag: Die drastische Darstellung steht auch hier wiederum im Kontext eines allgemeineren Interesses an besonders drastischen Bildern gleichgültig welchen Themas – und kann demnach ebenfalls nicht als Hinweis auf eine Bewertung der Tat als extreme und problematische Gewaltszene verstanden werden. Das gilt ebenfalls dann auch für den umgekehrten Fall: die Zurücknahme der expliziten Gewalt bei den Bildern der folgenden Jahrzehnte. Sowohl auf einem Kelchkrater des Niobiden-Malers in Ferrara<sup>58</sup> (um 460/50, Abb. 396), der wieder den Angriff des Neoptolemos auf Priamos zeigt, als auch auf einem Stamnos des Hektor-Malers im Vatikan<sup>59</sup> (um 450/40, Abb. 397), auf dem Achill Troilos verfolgt, ist nicht mehr das explizite Töten, sondern nur das bedrohliche Nähern bzw. Verfolgen vorgeführt. Doch ist auch diese Reduktion in der Drastik der dargestellten Gewalt nicht als Hinweis darauf zu verstehen, daß die Problematik der Szene zurückgenommen werden soll; sie erfolgt ebenfalls unabhängig von der Bewertung der Szene, da sie auf den Bildern dieser Jahrzehnte allen Opfern gleichgültig welcher Couleur zuteil werden kann.

## **Bewertung versus Beschreibung: Was leistet die attische Ikonographie der Gewalt?**

Das Ergebnis unserer Betrachtung ist also offensichtlich (wobei es mir wichtig war, es an verschiedenen thematischen Beispielen explizit darzulegen): Die Gewalt-Ikonographie wird auf den attischen Vasenbildern *nicht* dazu genutzt, um den Betrachter zur Parteinahme für einen der beiden Kontrahenten zu provozieren und ihn in seiner Einstellung gegenüber der Gewalttat zu beeinflussen. Was er über die Gewaltszene dachte, ob er sie akzeptierte oder ablehnte, entschied sich nicht auf der Grundlage der ikonographischen Ausgestaltung des Tötens und Sterbens. Damit ist es konsequenterweise dann auch für uns nicht möglich, anhand der Gewalt-Ikonographie Rückschlüsse über die Einstellung des athenischen Betrachters zu der jeweiligen Gewaltszene zu gewinnen – obwohl gerade dies meist als methodische Prämisse bei den bisherigen Interpretationen zu den attischen Bildern vorausgesetzt wird, gemäß unseren Erfahrungen im Umgang mit unseren heutigen Gewaltbildern<sup>60</sup>.

Es war folglich allein die thematische Konzeption der Szene, das heißt vor allem die personelle Konstellation sowie die sich dabei ergebenden Machtverhältnisse, die den Betrachter die im Bild gezeigte Gewaltszene bewerten ließ: Wer greift wen an, aus welchen Gründen und in welchem Kontext, wieweit ist dieser Angriff von den Machtverhältnissen her gerechtfertigt oder nicht, etc.? Aus dieser Perspektive war es natürlich ein Unterschied, ob Hermes Argos tötet oder Theseus Skiron vom Felsen stürzt, oder aber ob die Thrakerinnen einen wehrlosen Sänger morden oder Neoptolemos den hilflosen Priamos am Altar tötet. Im einen Fall ist es die Bestrafung eines Verbrechers oder Unholdes, im anderen eine Gewalttat entgegen der gesellschaftlichen Ordnung, unter Mißachtung der bestehenden Machtverhältnisse: Mehrere Frauen fallen entgegen aller gesellschaftlichen Konventionen über einen Mann her (und zudem Barbarinnen über einen Griechen); und Neoptolemos mißachtet den Machtbereich der Gottheit, indem er einen Schutzsuchenden angreift und damit die Gottheit zum Kräftevergleich herausfordert. Allein das Bildthema vermochte also offenbar, eine wertende Reaktion des Betrachters und seine Parteinahme zu provozieren. Und umgekehrt kann es dann auch für uns nur im Wissen um die Einstellung der athenischen Betrachter zu einem Bildthema gelingen, das Interesse der Athener an dem einzelnen Bildthema und ihre Bewertung der Gewaltszene zu rekonstruieren. Eine Situation freilich mit großer Gefahr zum interpretatorischen Zirkelschluß: Denn wie sollen wir die Einstellung zu einem Bildthema rekonstruieren, wenn die Bilder letztlich das einzige Zeugnis dafür sind, das wir haben<sup>61</sup>?

Und doch: Das Dilemma ist nur ein scheinbares. Denn die überraschende Unabhängigkeit von thematischer Bewertung und ikonographischer Ausgestaltung scheint mir ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis der attischen Gewaltbilder, da sich dahinter eine klare Selektion im Interesse an den Gewaltdarstellungen verbirgt – und auch eine klare Selektion in der Perspektive auf die Gewalt. Ein Interesse und eine Perspektive, an denen unsere Fragen nach der Bewertung der Gewalttat und nach der Parteinahme des Betrachters vorbeizielen. Um dies auszuführen, müssen wir nochmals auf die Frage nach dem Funktionieren der attischen Gewalt-Ikonographie zurückkommen.

Bei unserer Frage nach den Strukturen, nach denen die Gewalt-Ikonographie in den attischen Bildern organisiert ist, hatten wir bisher vor allem das Phänomen der ikonographischen Indifferenz diskutiert. Hieraus ergab sich eine klare Negativbilanz, nämlich wie die attischen Gewaltbilder *nicht* funktionieren. Die Frage ist nun aber: Wie funktionieren sie dann? Und wie ist die Verwendung ihrer Gewalt-Ikonographie dann strukturiert, wenn nicht nach der thematischen Bewertung der dargestellten Gewalt?

Gehen wir von den Beobachtungen aus, die sich bei den Bildern der hoplitischen Kämpfe ergaben. Solange wir dort nach der Parteinahme des Betrachters gegenüber dem Sieger bzw. Opfer fragten, ließ sich keine Struktur in der ikonographischen Differenzierung erkennen<sup>62</sup>. Sucht man jedoch nach anderen strukturierenden Kriterien, so eröffnet sich ein um so klareres System an ikonographischer Differenzierung. Vor allem ein Aspekt erwies sich bei den Einzelanalysen immer wieder als konstitutive Kraft für die Gewalt-Ikonographie: die deskriptive Charakterisierung der Kombattanten in ihrem *Kräfteverhältnis*.

Wie oben schon angesprochen, galt das Interesse der athenischen Gesellschaft gemäß ihrem agonalen Denken vor allem dem Sieger<sup>63</sup>. Freilich nicht so sehr in seiner Rolle als triumphierender Sieger, sondern vielmehr in der Rolle des *Stärkeren*. Der Blick, der sich von hier auf die Kampfdarstellungen ergibt, ist konsequenterweise kein polarisierender, der den Betrachter in seiner impliziten Identifizierung zwischen Sieger und Opfer entscheiden läßt – wie wir dies von unseren Bildern her kennen. Es ist vielmehr ein (nach unserem Verständnis) ‚ambivalenter‘ Blick, der beiden Seiten gleichermaßen bewundernde Aufmerksamkeit zugehen kann, soweit sie ruhmvolles und kraftvolles Kämpfen zeigen – und der die Gegner statt in ihrer Polarität in der Relation ihrer Kräfte wahrnimmt. Entsprechend relativ verhält sich auch die Aufmerksamkeit des Betrachters: Sie gilt dem Unterliegenden in seinem tapferen Kampf, aber sie gilt noch mehr dem überlegenen Stärkeren – da schließlich das Ziel allen agonalen Denkens natürlich das Stärker-Sein ist. Diese relative, aber zugleich auch sieger-interessierte Sicht hat für den Unterliegenden Konsequenzen. Ihm kann zwar als dem ‚weniger Starken‘ durchaus



auch Aufmerksamkeit und Bewunderung gezollt werden. Doch ist er immer auch zugleich unabdingbarer Gegenpart zum Sieger, durch den dieser erst zum ‚Stärkeren‘ werden kann: Nur am Unterliegenden, im Spiegel seiner Reaktion, kann die eindrucksvolle und herausragende Kraft des Stärkeren veranschaulicht werden. Insofern ist die Opfer-Ikonographie also immer auch indirekter Bestandteil der Sieger-Ikonographie. Sie dient dazu, das zu formulieren, was in der Sieger-Ikonographie nicht formuliert werden kann<sup>64</sup>. Und das ist, wie gesehen, viel. Man kann in den Kampfbildern den Sieger zwar grundsätzlich als Überlegenen charakterisieren, indem man zeigt, wie er bedrohlich angreift, aggressiv gegen seinen Gegner stürmt, überlegen über ihm steht oder ihn brutal tötet. Aber das bleiben reine Tatbestände, ohne daß jedoch klar wird, mit welchem *Ausmaß* an Stärke und Kraft er dies tut. Eben daran ist aber das agonale Denken primär interessiert, da nicht der Tatbestand des Sieges an sich, sondern mehr das exzeptionelle Ausmaß an Kraft und Stärke bewundert wird. So benötigt der Sieger also das Opfer, dessen Reaktion seinen Angriff und seine Stärke kommentiert: indem es dramatisch zu Boden stürzt, um die gewaltige Stärke und den dynamischen Angriff des Siegers zu veranschaulichen; oder indem es ihn mit bedrohlicher Gegenwehr angreift, um die besondere Tapferkeit und den Kampfesmut des Siegers zu betonen; oder indem es sich in ruhmloser Flucht und ohnmächtigem Unterliegen abwendet, um die strahlende Überlegenheit des Siegers zu spiegeln. Die Ikonographie des Unterliegenden muß immer zu den Vorstellungen vom Sieger kompatibel sein. Und insofern hängt seine Darstellung zu großen Teilen von der Charakterisierung des Siegers ab – beziehungsweise genauer gesagt: von der Definition des Kräfteverhältnisses, aus der sich die Charakterisierung des Siegers speist.

Nun sind für die Charakterisierung eines Siegers grundsätzlich mehrere Qualitäten wichtig: Tapferkeit und Kampfkraft, dynamische Stärke, aber auch eindrucksvolle Überlegenheit. Da sie jedoch jeweils verschiedene Reaktionen des Unterliegenden erfordern, kann in einer Kampfszene immer nur eine Qualität formuliert werden<sup>65</sup>. Hieraus entsteht ein erstes Bedürfnis nach ikonographischer Differenzierung: Je nachdem, welche Qualität des Siegers der Vasenmaler besonders betonen möchte, wählt er eine entsprechende Kampf-Ikonographie. Und da sich die Unterschiede in der Kampf-Ikonographie vor allem über eine divergente Opfer-Ikonographie konstituieren, führt das Interesse an einer differenzierten Charakterisierung des Siegers zu einer Differenz in der Gewalt-, sprich Opfer-Ikonographie. So kommt es etwa, daß die Kämpfe der Helden vor Troia im 6. Jh. ein anderes ikonographisches Profil entwickeln als die normalen Hoplitenkämpfe<sup>66</sup>: Da ihre herausragende Qualität, die sie aus der Masse der normalen Hopliten heraushebt, ihre be-

*sondere* Tapferkeit und ihr *besonderer* Kampfesruhm sind, werden hier Darstellungsformen aufgegriffen, die sowohl den Aggressor als auch den unterliegenden Helden betont in ihrem ruhmvollen Kämpfen und gegebenenfalls ruhmvollen Sterben charakterisieren. Eben weil die Helden sich per definitionem in ihren hoplitischen Qualitäten von den normalen Hoplitens unterscheiden müssen, muß auch eine ikonographische Differenz zwischen beiden (ikonographisch sonst sehr nahestehenden) Kampfformen existieren. Einen anderen Fall bietet Herakles: Als ein Held von körperlicher Stärke und wildem Kampfesmut wird ihm eher ein Gegner gegenübergestellt, der mit seinem drastischen und teils auch ruhmlosen Unterliegen die exzeptionelle Körperkraft des Helden veranschaulicht. Gerade im letzten Viertel des 6. Jh. geraten die beiden Kampfformen, die Helden vor Troia und die Herakleskämpfe, in einen klaren Gegensatz, da die Vasenmaler das besondere Profil der verschiedenen Helden zu formulieren versuchen: Die Helden vor Troia kämpfen in der offenen oder aber ruhmvoll entschiedenen Schlacht, die Gegner des Herakles, Kyknos oder Amazonen, unterliegen in einem Höchstmaß an Ohnmacht.

In diesem Zusammenhang wird dann aber auch die ikonographische Indifferenz erklärbar, die unter dem Aspekt einer wertenden Differenzierung unverständlich blieb. Auffallend war etwa bei den Bildern der Hoplitens- und Perserkämpfe im frühen 5. Jh., daß die Perser nicht in einer differenzierten Ikonographie des Unterliegens vorgeführt wurden, sondern mit denselben ikonographischen Schemata dargestellt werden konnten, wie sie die Vasenmaler auch gleichzeitig für die unterliegenden Hoplitens aufgriffen<sup>67</sup>. Doch überrascht diese Indifferenz nur, solange man diese Kampfdarstellungen vorrangig mit Blick auf den Gegner bzw. seine Unterschiedlichkeit definiert. Definiert man sie hingegen vornehmlich mit Blick auf den Sieger als dem eigentlichen Kernpunkt der Kampfbilder, so wird die Indifferenz verständlich: Wenn es um die Veranschaulichung eines starken Siegers geht, dann ist es sekundär, ob er gegen einen anderen Hoplitens oder gegen einen Perser kämpft. Beide Gegner fungieren vornehmlich als Spiegel für die überlegene Stärke des Siegers – und in dieser Funktion, als Teil der Sieger-Ikonographie, können die Gegner weitgehend aneinander angeglichen werden.

Das unterschiedliche Interesse an den Qualitäten des Siegers bildet also den einen Faktor, der eine Differenzierung der Gewalt-Ikonographie bedingt. Der andere liegt in den medialen Rahmenbedingungen der Bilder selbst. Will das Bild die Kampfszene und damit auch den Auftritt des Stärkeren eindrucksvoll schildern, so muß das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Kontrahenten überzeugend definiert werden. Hier ergeben sich jedoch für die Bilder manche Schwierigkeiten, da sie die formale Asymmetrie, in die die Kontrahenten aufgrund ihrer

ikonographischen Gestaltung geraten können, ausgleichen müssen. Der Gegner, über dessen Auftritt die Qualitäten des Stärkeren zu formulieren sind, muß immer in zweifacher Hinsicht eindrucksvoll definiert sein: einerseits in seiner Gefährlichkeit, andererseits aber auch zugleich in seinem Schwächer-Sein. Konsequenterweise schließt sich jedoch bis zu einem gewissen Maß die gleichzeitige Formulierung dieser beiden Aspekte von selbst aus. Ziel einer jeden Schilderung von Kampfgeschehen muß es demnach sein, die beiden Aspekte in einer möglichst überzeugenden Balance zu halten – eine Herausforderung, der sich die Vasenmaler offensichtlich immer wieder von neuem stellten, wie das kontinuierliche Experimentieren mit der Kampf-Ikonographie bezeugt, das wir bei den Einzelanalysen beobachten konnten. Zu einer besonderen Herausforderung werden dabei vor allem diejenigen Bilder, in denen ein eklatantes Ungleichgewicht zwischen den Kontrahenten besteht: entweder, weil der Auftritt des Gegners gegenüber dem des Stärkeren ikonographisch zu schwach, oder aber, weil er ikonographisch zu stark erscheint.

Der eine Fall ergibt sich, wie gesehen, vor allem bei der Amazonomachie, der andere bei der Kentaumachie. Die Gefährlichkeit der Amazonen läßt sich aufgrund ihres ikonographischen Erscheinungsbildes nur sehr bedingt formulieren<sup>68</sup>: Deshalb wählen die Vasenmaler etwa im 2. Viertel des 6. Jh., aber auch im 3. Viertel des 5. Jh., für die Amazonen einen betont aggressiven und starken Auftritt, gestehen ihnen zum Teil sogar zu, ihre griechischen Gegner explizit zu töten, während sie den griechischen Hoplitensoldaten ein teils erstaunliches Maß an ruhmlosem Unterliegen oder schwachem Siegen zumuten. So gelingt es ihnen, über das kraftvolle Kämpfen der Amazonen und die schwache Reaktion ihrer griechischen Gegner das Manko wieder auszugleichen, das sich aus der ikonographischen Blässe der Amazonen ergibt. Bei den Kentauren verhält es sich gerade umgekehrt<sup>69</sup>: Ihr Erscheinungsbild verleiht ihnen einen derart starken und eindrucksvollen Auftritt, daß sich die Vasenmaler bemühen müssen, den Griechen, wollen sie sie über die Kentauren siegen lassen, einen ebenso bedrohlichen und starken Auftritt zu verleihen. Das war nur dadurch zu erreichen, daß man die Kentauren möglichst schwach kämpfen bzw. deutlich unterliegen ließ – und die Griechen umgekehrt sie explizit bezwingen. Entsprechend wählen die Vasenmaler des 2. Viertels des 6. Jh. eine Ikonographie, in der die Kentauren mehrheitlich fliehen und nur selten Griechen besiegen (im Kontrast zu den gleichzeitig stark auftretenden Amazonen); und entsprechend zeigen auch die Vasenmaler des 3. Viertels des 5. Jh., wie die Griechen mit brutaler Aggressivität die Kentauren überwinden (wiederum im Kontrast zu den stark angreifenden Amazonen in den gleichzeitigen Bildern). Umgekehrt sind es aber auch gerade die Kentauren, die sich mehr als alle anderen my-

thischen Gegner anbieten, wenn es darum geht, konträre Bilder zur griechischen Sieghaftigkeit zu entwerfen<sup>70</sup>. Aufgrund der eindrucksvollen Bedrohlichkeit der Kentauren gelingt es in den Bildern der Kentauro-machie um so leichter und überzeugender, das Unterliegen der Griechen zu formulieren: Denn in der Auseinandersetzung mit solch furchtbaren Kampf-Monstern muß der Auftritt der unterliegenden Hopliten gar nicht stark abgeschwächt werden, im Gegenteil, man kann sie sogar in kraftvoller Gegenwehr zeigen – ganz im Unterschied zu den Kampfszenen gegen andere mythische Gegner wie etwa die Amazonen, bei denen ein zu starker Auftritt der unterliegenden Griechen das Kräfteverhältnis der Szene sofort konterkarieren würde.

Aus dieser ikonographischen Heterogenität der einzelnen Gegner ergibt sich also zwangsläufig, daß je nach Art des Gegners das Kräfteverhältnis zwischen den Kontrahenten anders im Bild formuliert werden muß. Hier liegt die zweite Wurzel für die grundsätzliche Differenzierung in der Gewalt-Ikonographie. Nicht die inhaltliche Bewertung des Gegners, sondern vielmehr sein ikonographisches Potential führt dazu, daß die Vasenmaler die Kampfszenen unterschiedlich gestalten – beziehungsweise, als die Kehrseite des Phänomens, daß sie die Szenen gleich anlegten, wenn die Gegner ein ähnliches ikonographisches Potential aufweisen, ungeachtet einer divergenten Bewertung durch den Betrachter.

Halten wir fest: Bei den hoplitischen Kampfdarstellungen zeigt sich deutlich, daß die Strukturen der ikonographischen Differenz (wie natürlich auch der Indifferenz) primär durch die Charakterisierung des Kräfteverhältnisses bedingt sind. Ausgangspunkt ist dabei vor allem die Definition des Stärkeren, der in seinen herausragenden Qualitäten eindrucksvoll und überzeugend vorgeführt werden soll. Da jedoch die Charakterisierung des Stärkeren zu wesentlichen Teilen durch die Charakterisierung des Schwächeren mitbestimmt wird, artikuliert sich jede Differenzierung in der Charakterisierung des Siegers konsequenterweise auch und vor allem in einer entsprechenden ikonographischen Differenzierung des Opfers sowie der an ihm vollzogenen Gewalt. Und umgekehrt müssen bei einem divergenten Potential in der Ikonographie des Gegners eben diese Unterschiede ausgeglichen werden, wenn die verschiedenen Gegner für die Formulierung einer gleichlautenden Siegervorstellung genutzt werden sollen. Das heißt: Die Differenzierungen, die in der Opfer- und in der Gewalt-Ikonographie zu beobachten sind, sind nicht zu verwechseln mit einem *Interesse* an einer differenzierten Charakterisierung des Opfers sowie an einer differenzierten Definition der geschilderten Gewalttat – was in der Forschungsdiskussion oftmals geschieht<sup>71</sup>. Weder am Opfer noch an der vollzogenen Gewalt besteht in den (meisten)

Kampfdarstellungen das *primäre* Interesse<sup>72</sup>. Die Differenzierungen, die sich in der Opfer- und Gewalt-Ikonographie abspielen, gelten vielmehr einem anderen Diskurs, bei dem die Figur des Stärkeren in ihren herausragenden Qualitäten im Zentrum steht. Überspitzt formuliert, kann man demnach die Opfer- und die Gewalt-Ikonographie (auch) als einen Teil einer erweiterten Sieger-Ikonographie verstehen.

Es scheint mir an dieser Stelle wichtig, Mißverständnisse zu vermeiden, die leicht aufgrund unseres stärker polarisierenden Gewaltverständnisses entstehen können. Wenn ich das *sieger-orientierte* Interesse als ein konstitutives Element betone, nach dem sich die attische Gewalt-Ikonographie zu wesentlichen Teilen strukturiert, so ist dies nicht zu verwechseln mit einem *sieger-fixierten* Denken polarisierender Art, wie es unserer heutigen Wahrnehmung von derartigen Kampfdarstellungen eigen ist. Die attischen Vasenmaler und Betrachter sind nicht *ausschließlich* am Stärkeren interessiert. Sie sind nur *mehr* an ihm interessiert. Das bedeutet, daß der Betrachter – neben seiner Bewunderung für den Stärkeren – natürlich auch dem Unterliegenden Aufmerksamkeit zukommen lassen kann: sei es in Anteilnahme an seinem Schicksal, sei es in Bewunderung seines tapferen und ruhmvollen, wenn auch verlorenen Kampfes. Dieses Nebeneinander an Reaktionen ist im agonalen Denken der Griechen nicht nur kein Widerspruch, sondern letztlich sogar logische Konsequenz. Denn da die Kontrahenten nicht (wie bei uns) in einem kontrastiven, polarisierenden Sinn als ‚Sieger‘ und ‚Unterliegender‘ bzw. ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ wahrgenommen werden, sondern mehr in ihrer graduellen Relation als ‚stärker‘ und ‚weniger stark‘ bzw. ‚mächtiger‘ und ‚weniger mächtig‘, erfährt entsprechend auch jede Manifestation der hoplitischen Qualitäten die ihr zukommende Bewunderung: der Stärkere mehr, der Schwächere weniger.

Dieses relative Verhältnis, in dem die beiden Kontrahenten gesehen werden, bedingt dann auch eine doppelte Wahrnehmung der Opfer-Ikonographie. Diese als Teil der Sieger-Ikonographie zu definieren bedeutet nicht, daß sie gleichzeitig nicht *auch* als Charakterisierung des Opfers begriffen werden kann. Und wo die siegerorientierte Ausgestaltung der Kampfszene Freiräume läßt, da kann die Opfer-Ikonographie natürlich auch im Interesse am Opfer eingesetzt werden. Die eine Funktion schließt die andere nicht aus. Allerdings funktioniert hierbei die Opfer-Ikonographie nach derselben Struktur, indem sie ebenso primär nach den hoplitischen Qualitäten differenziert wird: Wie beim Stärkeren so entscheiden auch beim Schwächeren vorrangig diese Qualitäten über das Interesse des Betrachters am unterliegenden Gegner. Wie weitgehend die Charakterisierung des Opfers auf diese Sicht ausgerichtet ist, zeigten nicht zuletzt die Bilder der Kentaumachie<sup>73</sup>: Dort reichte es bei den unterliegenden Hoplitern nicht aus, sie nachdrücklich in ihrem



Abb. 398  
Klytāimnestra bedroht  
Kassandra. Attische  
Schale des Marlay-Malers,  
Ferrara, Mus. Archeo-  
logico, um 430



Leid und ihrem Sterben zu zeigen, sondern sie mußten daneben auch in ihrem ruhmvollen und starken Kämpfen betont charakterisiert werden, um einen Anknüpfungspunkt für das Interesse des Betrachters bieten zu können. Erst indem die Opfer-Ikonographie also in Teilen an die Sieger-Ikonographie angeglichen wird, scheint das Opfer die Aufmerksamkeit des Betrachters provozieren zu können.

Umgekehrt muß dann auch in denjenigen Kampfdarstellungen, die das Opfer in den Vordergrund rücken wollen, der Sieger entsprechend massiv marginalisiert und damit als Anknüpfungspunkt für die Aufmerksamkeit des Betrachters ausgeblendet werden. So fanden wir etwa bei den wenigen Bildern, die primär auf das Sterben des Kriegers zu zielen scheinen, den Sieger deutlich von seinem Opfer abgerückt und zugleich betont an den Rand geschoben, wie etwa auf einer Schale in Cleveland<sup>74</sup> (Abb. 129), oder aber in Rückansicht gezeigt und kompositorisch in seinem Auftritt markant gegenüber dem seines Opfers abgeschwächt, wie auf einer Schale mit Achill und Memnon in Ferrara<sup>75</sup> (Abb. 72). Auf anderen (seltenen) Bildern haben die Vasenmaler den Auftritt des Stärkeren eventuell dadurch zu konterkarieren versucht, daß sie sein Antlitz durch seine Armhaltung verdeckten und ihn damit als identifizierbare und namentlich zu rühmende Figur gewissermaßen ausblende-

ten<sup>76</sup>. In dieser Weise dargestellt finden wir einen Kentauren auf einer Schale im Vatikan, der einen Hopliten überrennt<sup>77</sup> (Abb. 346) – oder, um auf die nicht-hoplitischen Bilder vorzugreifen, Klytaimnestra auf einer Schale in Ferrara, die mit erhobener Axt Cassandra bedroht<sup>78</sup> (um 430, Abb. 398). All diese Bilder zeigen aber zugleich auch anschaulich, wie schwer es letztlich war, in einer so siegerorientierten Gewalt- und Kampf-Ikonographie den Sieger auszublenden – eben weil diese Ikonographie mit ihren vielfältigen Differenzierungs- und damit auch Distinktionsmöglichkeiten gerade daraufhin nicht angelegt war. Und die auffallende Seltenheit solcher opferorientierter Bilder macht erneut deutlich, daß es auch mehrheitlich nicht im Interesse dieser Darstellungen lag, die Figur des Stärkeren zu marginalisieren und den Blick vorrangig auf den Schwächeren zu lenken.

Diese Beobachtungen scheinen mir grundlegend für das Verständnis der attischen Gewalt-Ikonographie – zumindest, was ihr Funktionieren im Rahmen der hoplitischen Kampfdarstellungen anbelangt. So vielfältig die Vasenmaler auch Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb der Kampf- und Gewalt-Ikonographie entwickelt haben: Sie haben sie in ihrer grundsätzlichen Struktur überhaupt nicht auf die Bedürfnisse einer thematisch-wertenden Differenzierung ausgerichtet, sondern vielmehr auf eine nicht-wertende Charakterisierung des Kräfteverhältnisses. Gerade bei einer Bilderproduktion wie der der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. mit ihrer außerordentlichen Flexibilität und ikonographischen Experimentierfreudigkeit scheint mir eine solche Selektion in der strukturellen Konzeption der Ikonographie ein bemerkenswertes Phänomen, das entsprechend als Argument dafür zu werten ist, was die Vasenmaler bei der Darstellung der verschiedenen Szenen primär interessiert hat und welche Differenzierung für sie zentral war – und was sie offensichtlich weniger interessierte.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen sind nun auch die Gewaltdarstellungen jenseits der hoplitischen Kampfdarstellungen zu diskutieren. Auch bei ihnen zeigt sich, daß nicht in einer wertenden Charakterisierung der Gewalttat bzw. des Opfers, sondern vielmehr in einer nicht-wertenden Charakterisierung der Protagonisten in ihrem Kräfte- und Macht-Verhältnis der Schlüssel liegt, um das System an ikonographischer Differenz und Indifferenz plausibel zu erklären. Ich möchte das hier nur exemplarisch skizzieren. Als Fallbeispiel seien dabei die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. gewählt, da in dieser Zeit das thematische Feld der Gewaltdarstellungen sowie ihr ikonographisches Spektrum am weitesten ausgeprägt sind – und die Vasenmaler daher bei der Gestaltung der verschiedenen Gewaltszenen sehr komplexen Anforderun-

gen zur Differenzierung ausgesetzt waren. Für andere Zeitstufen ließen sich jedoch ähnliche Strukturen diskutieren.

Beginnen wir wieder bei den Bildern von der Bestrafung der Verbrecher, Monster und Unholde (Abb. 372–376). Sie alle waren – in eklatantem Unterschied zu Kyknos, den Giganten, Amazonen, aber auch Persern – nahezu ausschließlich in ihrer Schwachheit und ihrem ohnmächtigen Unterliegen vorgeführt; ruhmvolles Angreifen oder zumindest überzeugende Gegenwehr ging von diesen Figuren bei den oben betrachteten Bildern nicht aus<sup>79</sup>. Nehmen wir die Parteinahme des Betrachters als Kriterium, so wird man diese Unholde sowie die hoplitischen Gegner wenig unterscheiden wollen: Sie alle haben ihren Tod verdient. Betrachten wir sie jedoch in ihrem Potential als bedrohliche Gegner, in deren Auftritt sich der Sieg des Stärkeren spiegelt, so zeigen sich klare Unterschiede. Das eine sind zwar gefährliche Gegner, aber trotzdem Hoplitens, die nach den Regeln und auch dem Ethos des Hoplitenkampfes gemäß streiten: Sie ringen um Ruhm im Kampf, kämpfen tapfer und kraftvoll, aber auch fair und berechenbar. Zwar sind sie die Feinde der Helden und Götter und verdienen ihre Niederlage, aber sie mögen doch aufgrund ihres kraftvollen Kämpfens auch Bewunderung erfahren. Anders steht es mit den Monstern und Unholden. Sie greifen ihre Gegner eben nicht im ruhmvollen und fairen Kampf an. Vielmehr stürmen die Monster voll blinder Kampfeswut gegen ihre Gegner, ohne Wissen um die Gefahr und daher ohne Ausweis von Tapferkeit und Streben nach Ruhm, während die Verbrecher ihre wehrlosen Opfer hinterhältig überfallen und sie in unfairem Kampf töten. Beide Gruppen, Monster und Verbrecher, suchen demnach nicht das Messen der Kräfte nach dem agonalen Prinzip, sondern töten aus niedrigen Beweggründen. Aus griechischer Sicht entsteht hierdurch ein gravierender Unterschied zwischen den hoplitischen und den nicht-hoplitischen Ungeheuern. Und der einzige Weg, diese beiden Gruppen ikonographisch zu trennen, ist, die verschiedenen Kampfesweisen betont zu differenzieren – indem man die Hoplitens-Monster eben im tapferen Kampf darstellt und die nicht-hoplitischen Unholde in einem dem ruhmvollen Hoplitenkampf konträren Auftreten, fliehend, schwach, ohnmächtig, ruhmlos. Auch hier ist es also die Charakterisierung der Kontrahenten in ihren hoplitischen Qualitäten, die die ikonographische Differenzierung der Gegner vor allem bedingt. Und damit zugleich natürlich auch die Charakterisierung der Kampfszene sowie des Siegers, indem der Kampf entweder als hoplitische Auseinandersetzung gegen einen ebenfalls ruhmvoll kämpfenden Gegner definiert ist und somit zum Spielfeld der Manifestation aller hoplitischen Qualitäten wird – oder aber als kraftvolle Bezwingung eines wilden Monsters oder brutalen Unholdes erscheint, die vor allem Macht und Stärke des Helden offenbart.

Im Fall von Linos gestaltet sich die Situation anders (Abb. 380–382). Er wird zwar genauso wie die Unholde und Monster über seine Schwachheit definiert – und man mag diese Schwachheit zunächst auch als Indiz dafür werten, daß Linos ebenso keinen hoplitischen Kämpfer meint. Doch ist die Ausgangssituation des Kräfteverhältnisses in dieser Szene eine andere: Im Unterschied zu den Monster- und Verbrecherbildern ist es kein kraftvoller und starker Held, der gegen sein Opfer schreitet, sondern ein Knabe, der aufgrund seiner Körpergröße und seines Alters zunächst wenig als bedrohlicher Gegner eines erwachsenen Mannes überzeugen kann – geschweige denn als sein Bezwinger. Hier ergibt sich für die Vasenmaler ein ähnliches Problem wie im Fall der Kentauren: Ein ikonographisch schwächerer Aggressor bekämpft ein ikonographisch stärker wirkendes Opfer. Das Problem wurde bei den Bildern der Kentaumachie dadurch aufgefangen, daß man das Opfer massiv abschwächte, es fliehen oder brutal sterben ließ – und dadurch den Aggressor ikonographisch stärkte. Genau dasselbe scheint auch im Fall der Linos-Bilder geschehen zu sein: Der erwachsene Lehrer wird durch die Ikonographie der Ohnmacht und Schwäche derart zurückgestuft, daß der junge Herakles im Bild als Sieger über seinen Lehrer überzeugen kann.

Entsprechend funktioniert auch die Ikonographie der Orpheus-Bilder (Abb. 388–392). Das hier geschilderte Kräfteverhältnis ist den Linos-Bildern in der Ausgangssituation ähnlich: Der Sänger, als jugendlich-kraftvoller Mann charakterisiert, bildet ein starkes Opfer, die Thrakerinnen hingegen zunächst schwächere Aggressorinnen. Ihre Mehrzahl vermag nur bis zu einem gewissen Maß diese Asymmetrie im Kräfteverhältnis auszugleichen. Zusätzlich wählen daher die Vasenmaler auch eine Kampf- und Gewalt-Ikonographie, die einerseits Orpheus betont abschwächt, indem er in einem überraschend unmännlichen Verhalten, hilflos und schwach, vorgeführt wird – und die andererseits die Thrakerinnen als kraftvolle Siegerinnen betont charakterisiert, indem sie extreme Formen expliziter Gewalt anwenden, wie sie sonst bei starken Siegern über bedrohliche Gegner aufgegriffen wird. Nur durch eine geschickte ikonographische Umkehrung des eigentlichen Kräfteverhältnisses, das durch die Konstellation der Geschlechter vorgegeben ist, kann also der Überfall der Frauen auf den Mann eindrucksvoll geschildert werden.

In einem interessanten Spannungsverhältnis zu den Orpheus-Bildern stehen wiederum die Aigisthos-Bilder (Abb. 378–379. 387). Sie bieten ebenso Formen der expliziten Gewalt – im Unterschied zu den sonstigen Bestrafungsszenen von Verbrechern, Unholden und anderen negativ bewerteten Opfern. Aber sie zeigen anders als alle bisher angesprochenen Darstellungen das Opfer nicht zurückweichend und fliehend zu Boden stürzend<sup>80</sup>. Auch hier scheint sich die spezifische Gewalt-Ikono-

graphie aus der konkreten ikonographischen Konstellation der Kampfszene zu erklären: Das Kräfteverhältnis zwischen Orest und Aigisthos ist normal konzipiert, ähnlich dem kraftvollen Auftreten des Helden gegenüber den Unholden; Bedarf für eine Umkehrung des Kräfteverhältnisses wie bei Linos oder Orpheus besteht hier nicht. Doch ist es für die spezifische Charakterisierung der Szene als Sturz eines Usurpators reizvoll, Orest den auf seinem Thron bzw. Klismos sitzenden Aigisthos angreifen bzw. Aigisthos von diesem Möbel herabgleiten zu lassen. Das Motiv des zu Boden gestürzten Opfers hätte hier die Pointe der Szene verdorben. Damit waren aber die Möglichkeiten eingeschränkt, Aigisthos in seinem ohnmächtigen Unterliegen zu charakterisieren – und zugleich Orest in seiner Überlegenheit. Entsprechend scheinen die Vasenmaler das Motiv der expliziten Gewalt eingesetzt zu haben, um indirekt das schwache Unterliegen des Usurpators und die kraftvolle Tat des Orestes doch wieder in ein überzeugendes Verhältnis zu bringen.

Einen besonderen Fall bieten schließlich die oben angesprochenen Bilder vom Tod des Priamos oder des Troilos (Abb. 394–395). Den Szenen liegt im Unterschied zu den gerade diskutierten Darstellungen ein eklatant asymmetrisches Kräfteverhältnis zugrunde: Im einen Fall greift ein starker Krieger einen hilflosen Greis an, im anderen ein ebenso gewaltiger Hoplit einen ebenso wehrlosen Knaben. Vor dem Hintergrund der betrachteten Beispiele, bei denen das über die Gewalt-Ikonographie formulierte Kräfteverhältnis immer nach den jeweiligen Vorgaben des personell bedingten Kräfteverhältnisses ausgerichtet wurde, würde man hier nun eigentlich erwarten, daß jede starke Akzentuierung überflüssig ist – bzw. auch vermieden wird, um die Stärke des Kriegers oder die Ohnmacht seiner Opfer nicht zu übertreiben und damit die eindrucksvolle Wirkung der Szene nicht zu gefährden. Genau diese starke Akzentuierung haben die Vasenmaler aber zumindest bei den oben angesprochenen Bildern vorgenommen<sup>81</sup> (Abb. 394–395), indem sie Neoptolemos bzw. Achill brutal ihr Schwert in den Körper ihres Opfers stoßen ließen – ähnlich wie Orest bei dem stärkeren Aigisthos. Man wird diese betonte Asymmetrisierung der Kräfte wohl am ehesten dahingehend interpretieren, daß hier das Kräfteverhältnis bewußt in seinen extremen Polen ausgereizt werden soll, um eben die Exzeptionalität der Szenen auch ikonographisch zu unterstreichen. Hier hätten wir dann Szenen vor uns, deren komplizierter und ambivalenter (um nicht zu sagen: problematischer) Charakter durch eine außergewöhnliche Gewalt-Ikonographie zu formulieren versucht wird. Allerdings wiederum nicht gemäß derjenigen Strategie, die wir von unseren heutigen Bildern kennen, indem eine aufsehenerregend brutale Form der Gewalt gewählt wird, die die Aufmerksamkeit vor allem auf das leidende Opfer lenkt – sondern vielmehr, indem über die Gewalt-Ikonographie das Ungleichgewicht der Kräfte zugespitzt





und die Stärke des Aggressors sowie die Schwäche des Opfers in ihren Extremen ausgereizt werden. Dadurch entsteht eine ungewöhnlich asymmetrische Szene der Gewalt, die die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker auf das Ausmaß an überzogener Gewalt-Ausübung und damit auch auf den Aggressor lenkt. Hierüber wird dann auch vorrangig die Szene charakterisiert: als ein überraschendes Handeln eines starken Kriegers gegen ein in seiner Schwachheit eigentlich unangemessenes Opfer, als ein Kräfteressen jenseits der normalen agonalen Spielregeln, das sich letztlich nicht gegen das schwache Opfer richtete, sondern mehr gegen die hinter dem Opfer stehende Gottheit, mit der sich der Held zu messen anschickt. Diese deskriptive Schilderung der Szene kann dann der Betrachter aufgrund seines Wissens um das Geschehen weitergehend bewerten: als eine problematische Freveltat oder als die für den Helden distinktive Tat der Transgression oder aber auch wertungsoffener in ihrem ambivalenten Bedeutungspotential, unter gleichzeitigem Entsetzen wie auch Faszination am Helden<sup>82</sup>.

Bezeichnenderweise erschienen damals solche expliziten Darstellungen des Priamos- und Troilos-Mordes allerdings nicht allzu häufig<sup>83</sup> – wohl weil das extreme Ausreizen des Kräfterverhältnisses letztlich doch eine riskante Ikonographie blieb, die die Wirkungskraft der Szene zu konterkarieren drohte. Daher greifen die Vasenmaler des späten 6. und frühen 5. Jh. häufiger Bildversionen auf, die den Moment der expliziten Gewalt-Ausübung umgehen und dafür den Moment der Gewalt-An drohung inszenieren (eine Strategie, die in diesen Bildern früher als dominante Ikonographie aufgegriffen erscheint als etwa bei den zeitgleichen Darstellungen hoplitischer Kämpfe). Für die Darstellung der Priamos-Szene wählen die Vasenmaler ab dem späten 6. Jh. wieder die alte,

Abb. 399  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Schale des Oltos,  
Malibu, Getty Mus.,  
um 510–500

zwischendurch jedoch wenig beliebte Version vom Doppelmord an Priamos und Astyanax<sup>84</sup>: Hier schwingt Neoptolemos nun anstelle seines Schwertes den kleinen Knaben als Waffe und nähert sich bedrohlich dem auf den Altar geflüchteten Greis, wie dies etwa zwei Schalen des Oltos in Malibu und des Onesimos in Rom<sup>85</sup> (um 510/500 bzw. 500/490, Abb. 399–400) zeigen. Das von vornherein asymmetrische Kräfteverhältnis zwischen starkem Aggressor und schwachem Opfer ist hier ausgeglichener konzipiert, während der Aspekt der exzeptionellen Tat nun vor allem durch das furchtbare Motiv des als Waffe mißbrauchten Knaben sowie des Altars als Handlungsbühne formuliert wird. Ähnlich zeigt auch Onesimos auf einer Schale in Perugia<sup>86</sup> (um 500/490, Abb. 401) den Angriff des Achill auf Troilos. Sowohl auf der Außenseite als auch im Innenbild wählt er dieselbe, zeitlich nur leicht variierte Szene der Bedrohung, indem er Achill beide Male den Knaben zum Altar zerren läßt. Gerade hier, bei einer zweifachen Darstellung derselben Handlungsszene, ist das Aussparen der expliziten Gewalt auffallend (zumal in dieser Zeit und zumal bei einem Vasenmaler wie Onesimos). Diese zeit- und

Abb. 400  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Schale des One-  
simos, Rom, Villa Giulia,  
um 500–490 (Detail von  
Abb. 428)





Abb. 401  
Achill bedroht Troilos am  
Altar. Attische Schale des  
Onesimos, Perugia, Mus.  
Civico, um 500–490

maler-untypische Zurückhaltung scheint mir am ehesten wieder aus den beschriebenen Anforderungen an die Formulierung des Kräfteverhältnisses erklärbar. Die Exzeptionalität der Szene hingegen wurde wieder über andere ikonographische Elemente formuliert, vor allem über den szenischen Kontext mit dem betont dargestellten Altar, der die Tat als frevelhafte Gewalttat im Heiligtum auswies.

Diese Ausführungen zu den Gewaltdarstellungen jenseits der hoplitischen Kämpfe sind als vorläufige Skizze zu verstehen. Im einzelnen bleibt weitergehend zu diskutieren, wie bei den jeweiligen Bildthemen sowie vor allem auch wie in den jeweiligen Zeitstufen die Gewalt-Ikonographie nach den eben aufgezeigten Strukturen konkret funktioniert. Das Phänomen als solches scheint aber schon auf der Grundlage allein dieser Skizze evident: Wie bei den Kampfdarstellungen weisen auch hier die Differenzierungen in der Gewalt-Ikonographie darauf hin, daß die Gewalt-Ikonographie primär dazu genutzt wird, das Kräfte- und Machtverhältnis zwischen den Kontrahenten deskriptiv zu charakterisieren. Auf eine Wertung der Gewalttat oder eine Lenkung des Betrachters in seiner Parteinahme zielen die Differenzierungsmöglichkeiten der Gewalt-Ikonographie hingegen nicht.

## **Gewalt als deskriptives Bildmotiv: Der notwendige Verzicht auf eine wertende Lenkung des Betrachters**

Versuchen wir auf der Grundlage unserer Betrachtungen nun ein erstes Resümee zu ziehen. Wir waren von der Frage ausgegangen, in welcher Weise sich die Gewalt-Ikonographie der attischen Bilder strukturiert. Ausgangspunkt waren dabei die vielfach zu beobachtenden Differenzen, aber auch Indifferenzen in der ikonographischen Ausgestaltung der verschiedenen Gewaltszenen, die in ihrem Verhältnis zu einer analogen Struktur der Differenzierung im inhaltlichen Horizont dieser Bilder geprüft wurden. Unsere Analyse führte dabei zu einem klaren Ergebnis: Vorrangiges Kriterium für das Funktionieren der attischen Gewalt-Ikonographie ist immer wieder die Beschreibung von Kräfteverhältnissen und Machtkonstellationen. Hierauf sind die Differenzierungs- und Distinktionsmöglichkeiten der attischen Gewalt-Ikonographie ausgerichtet, während sie für die Beeinflussung des Betrachters in seiner Parteinahme sowie in seiner Einstellung zu der Gewaltszene wenig leisten. Aus dieser Konstellation ergeben sich nun weiterreichende Konsequenzen für das Verständnis der attischen Gewaltbilder. Vor allem zwei Aspekte erscheinen mir hierbei wesentlich.

Erstens: Wenn wir hier stets die attischen Bilder als *Darstellungen der Gewalt* ansprechen, so zielten wir mit dieser Benennung – streng genommen – an der historischen Bedeutung der Bilder vorbei. In unseren Augen sind solche Bilder, bedingt durch die unserer Kultur eigene, problematisierende Einstellung zur Gewalt, natürlich als Darstellungen *von* Gewalt zu verstehen und entsprechend auch als Untersuchungsfeld zu definieren. Doch legt die ikonographische Situation der attischen Bilder nahe, daß die Athener, hätten wir sie nach einer klassifizierenden Bezeichnung ihrer Bilder fragen können, diese Bildergruppe wohl anders bezeichnet hätten: als *Darstellungen von Kräfteverhältnissen und Machtkonstellationen*. Alle Bilder, die wir betrachtet haben, auch die von extremen Gewaltszenen, sind also Teile eines Diskurses über Kraft und Macht, und zwar in all ihren Spielarten, sowohl gesellschaftlich akzeptierter als auch nicht-akzeptierter Art. Nicht aber sind sie Teile eines Diskurses über Gewalt als Form menschlicher Interaktion – wie sie aus der Perspektive der aktuellen Gewaltforschung gern verstanden und interpretiert werden. Aus unserem Verständnis um die Zusammenhänge von Gewalt und Macht mag sich diese Unterscheidung zunächst konstruiert anhören – doch scheint sie mir wesentlich für das Verstehen der attischen Gewaltdarstellungen (wie ich die attischen Bilder einfachheitshalber weiterhin bezeichnen werde).

In einem Diskurs um Kraft und Machtanspruch fungiert die Gewalt als äußere Manifestation dieser Kraft- bzw. Machtverhältnisse. Nur über sie sind diese Verhältnisse im Bild sichtbar zu machen (wie natürlich auch in der Realität). In einem solchen diskursiven System kann die Gewalt dann aber nicht als eigener Wert begriffen werden. Sie zeigt das Ausmaß von Stärke und Macht an, kann jedoch nicht gleichzeitig deren Rechtfertigung kennzeichnen – denn Bewunderung herausragender körperlicher Stärke als Voraussetzung von Macht und die Bewertung ihrer Rechtmäßigkeit sind nicht im selben Horizont zu verhandeln. Solange das agonale Denken der Griechen auf die Bewunderung der Kräfte in ihrer Quantität setzt, muß die Diskussion über ihre Akzeptanz in einem anderen Feld und nach anderen Kriterien erfolgen. Für die attischen Gewaltdarstellungen bedeutet dies, daß hier die Gewalt also nicht *Bild-Thema*, sondern nur *Bild-Motiv* ist. Sie beschreibt lediglich den Zustand des Kräfteverhältnisses sowie des Machtanspruchs. Das, woran sich die Einstellung des athenischen Betrachters an diesen Gewaltszenen dann festmacht, liegt jenseits davon – in der Bewertung des Machtanspruchs: inwiefern die Gewaltausübung dem Stärkeren aufgrund des Machtverhältnisses zusteht oder nicht. So ist es vom Kräfteverhältnis her selbstverständlich, wenn Herakles Kyknos tötet oder die Götter die Giganten oder die Griechen die Amazonen, oder auch der stärkere Hoplit den schwächeren Hopliten. Und so gilt es ebenso aus der Perspektive der Gemeinschaft als problematisch, wenn die konventionellen Macht- und Kräfteverhältnisse auf den Kopf gestellt werden – wenn etwa die barbarischen Thrakerinnen den griechischen Orpheus morden oder die Helden Schutzflehende im Heiligtum töten und dadurch mit den Göttern um Macht konkurrieren. Aber dies sind, wie gesagt, alles Tatbestände, die sich allein aus der personellen Konstellation ergeben – und hierüber bewertet werden. Die Gewalt hingegen ist in diesem Zusammenhang frei von jeder Bewertung: Nicht die Art und das Ausmaß der Gewalttätigkeit, sondern allein ihre Akzeptanz aufgrund der rechtmäßigen Macht des Aggressors ist entscheidend für ihre Bewertung – wobei es hier nicht um eine Bewertung der Gewalt als Gewaltausübung an sich geht, sondern nur als Ausdruck eines Machtanspruches. Dies alles erklärt, warum das Bildmotiv der Gewalt so auffallend unabhängig von allen Strukturen einer thematischen Differenzierung der Gewalt-Ikonographie eingesetzt werden konnte. Und warum auch keinerlei feste Zuordnungen bestimmter ikonographischer Formulierungen zu bestimmten inhaltlichen Formulierungen von Macht- und Kräfteverhältnissen aufkommen. Nur wenn die Gewalt derart losgelöst von allen bewertbaren Tatbeständen begriffen wird, kann es zu einer solch eigenständigen und vor allem den medialen Bedürfnissen dienenden Verwendung des Bildmotivs der Gewalt kommen, wie sie die attischen Bilder auszeichnet.



Dieser Umgang mit der medialen Gewalt, der sich innerhalb der Bilder manifestiert, bleibt im weiteren Kontext der literarischen Zeugnisse zu prüfen und zu konkretisieren. Ziel müßte es dabei vor allem sein, durch genauere Vergleiche zwischen den Spielarten der medialen Gewalt im Bild und denen im Text auszuloten, inwieweit unsere Beobachtungen als bild- bzw. mediumspezifisches und wieweit sie als kulturspezifisches Phänomen begriffen werden können. Im Rahmen dieser Arbeit kann diese Diskussion nicht geleistet werden. Daß jedoch die Strukturen im Umgang mit der Gewalt, wie wir sie bei den Bildern beobachten können, zweifelsohne in einer weiteren kulturspezifischen Perspektive zu sehen ist, mag ein kurzer Ausblick auf die griechische Gewalt-Terminologie sowie die aristotelische Mitleids-Theorie zeigen. Ich beschränke unseren Ausblick auf zentrale Parallelen, da es mir nur darum geht, die grundsätzliche Gültigkeit der Phänomene zu illustrieren, nicht aber, wie gesagt, einen differenzierten Vergleich zwischen bildgetragener und textgetragener Auseinandersetzung mit der Gewalt vorzunehmen.

Die verschiedenen griechischen Termini, die mit den Phänomenen der Gewalt in Verbindung zu bringen sind, stammen vornehmlich alle aus dem Bedeutungsfeld, das die Vorstellungen von ‚Macht‘, ‚Kraft‘, ‚körperlicher Stärke‘ und ‚Überlegensein‘ umreißt<sup>87</sup>. Zu nennen sind hier vor allem βία, ferner δύναμις und ἰσχύς, die mit unterschiedlichen Akzenten für Stärke, Kraft, Überlegensein, Macht, Gewalttätigkeit stehen – sowie ὑβρις als der falsche Anspruch bzw. die temporäre Ausübung nicht zustehender Macht. Der enge Konnex von Gewalt und Stärke bzw. Macht sowie die Bedeutung der Gewalttätigkeit als Ausdruck von Macht (-anspruch) sind hier ebenfalls evident. Ebenso offen bleibt hier auch die Bewertung der Gewalt: Die Termini können sowohl im positiven Sinn als Umschreibung bewunderungswürdiger Stärke eingesetzt werden als auch im problematisierenden Sinn eine ungerechtfertigte Macht- und Gewalt-Ausübung charakterisieren<sup>88</sup>; und selbst die Hybris erhält einen changierenden Charakter, da sich letztlich erst durch sie der bewunderte Held in seinem Herausheben aus der Masse konstituiert<sup>89</sup>. Dem griechischen Gewaltbegriff liegt somit eine auffallend einseitige Wahrnehmung zugrunde: Er definiert sich vorrangig aus der Perspektive des Aggressors. Bezeichnend ist dabei die Redewendung βίᾱ τινός, ‚gegen jemandes Willen‘: Gewalt wird somit in einer weiten Definition als ein Instrument begriffen, mit dem der Stärkere seinen Willen gegenüber dem Schwächeren durchsetzt. Hieraus erklärt sich dann auch, warum die Art und das Ausmaß angewandeter Gewalt eigentlich sekundär sind. Aus der Perspektive des Aggressors bzw. des Stärkeren zählt allein, daß er sich durchsetzt. Welche Anstrengung er dafür aufwenden muß, um seinen Willen dem Schwächeren aufzuzwingen, ist nebensächlich. Er kann

seinen Willen verbal durchsetzen, kann unter Androhung von Strafe und Gewalt handeln oder kann unter körperlicher Gewalzzufügung, bis hin zum Töten, Zwang ausüben – das Ergebnis bleibt dasselbe: Der Stärkere setzt sich durch. Freilich ist es aus der Perspektive des Schwächeren ein gravierender Unterschied, in welcher Form und zu welchen Kosten ihm ein fremder Wille aufgezwungen wird. Doch nur aus seiner Perspektive macht eine Differenzierung der verschiedenen Stufen realisierter βία Sinn. Da aber diese Perspektive nicht konstitutiver Bestandteil in der terminologischen Definition von Gewalt ist, ist auch eine Differenzierung der Gewalt in ihre verschiedenen Formen der Ausübung unnötig. Hier finden wir eine deutliche Parallele zu der unabhängigen Verwendung des Gewaltmotivs in den Bildern: Für ihre Veranschaulichung bedarf Macht der Gewalt; welche Ausprägung von Gewalt aber aufgegriffen wird, ist aus der Perspektive des Stärkeren unerheblich und für die Formulierung von Macht irrelevant. Vor diesem Hintergrund wird es dann auch verständlich, warum die konkrete Ausprägung der Gewaltausübung nicht zum Kriterium für die Bewertung von Macht und Machtausübung werden kann.

Die Reaktion eines Betrachters auf eine Gewalttat ist also weitgehend von der Situation abhängig, in der sich die Gewalt vollzieht. Eine solche situative und damit selektive Reaktion auf die Ausübung von Gewalt erweist sich auch als Grundphänomen beim antiken Verständnis von ‚Mitleid‘. Folgt man der Definition von ἔλεος in der „Rhetorik“ des Aristoteles<sup>90</sup>, so erfolgt die affektive Reaktion auf das Leiden eines Opfers nur unter bestimmten Rahmenbedingungen<sup>91</sup>: Erstens muß das Leiden unverdient und somit unverschuldet sein<sup>92</sup>; zweitens muß das leidende Opfer aber auch einem selbst ähnlich sein, „in Alter, Charakter, seelischer Verfassung, Ansehen und Herkunft“<sup>93</sup>, das heißt, sein Leiden muß als ein Leiden erscheinen, das auch einem selbst oder seinesgleichen drohen kann; und drittens muß sich der Betrachter selbst in einer Situation befinden, in der er sich vor dem drohenden Übel fürchtet: Zustände übermäßigen Glücks wie Zustände übermäßigen Elends verhindern dagegen eine affektive Reaktion auf das Leiden anderer ebenso wie die Konzentrierung auf eine im Übermaß vorhandene eigene Emotion wie Zorn, Furcht oder Zuversicht<sup>94</sup>. Die Definition des antiken Mitleids, jedenfalls bei Aristoteles, steht demnach in eklatantem Unterschied zu der christlichen Auffassung von Mitleid<sup>95</sup>. Nicht die Art des Übels und die Furchtbarkeit des Leidens provozieren die Reaktion, sondern lediglich das Verhältnis des leidenden Opfers zum reagierenden Betrachter bzw. genauer gesagt die Position und Situation des Betrachters selbst. Das Opfer wird dabei nicht in seinem eigenen Schicksal wahrgenommen, sondern vielmehr nur als Spiegel für ein mögliches dem Betrachter drohendes Schicksal. Die Anteilnahme am Opfer ist somit letztlich

nur eine extreme Form der Sorge um sich selbst. Und nur aus einer selbstbezogenen, egoistischen Perspektive heraus reagiert der Betrachter auf das Leiden eines anderen.

Wieder zeigt sich also, daß nicht die Art und Drastik einer Gewaltausübung die Anteilnahme und Parteinahme des Betrachters provozieren. Allein die situative Dimension der Gewalttat, das heißt vor allem die personelle Konstellation mit dem Kräfteverhältnis der Kontrahenten untereinander, sowie auch der Bezug der Kontrahenten zum Betrachter gemäß der Ähnlichkeit ihres Handelns bzw. Leidens entscheiden über die Einstellung des Betrachters zu der dargestellten Gewaltszene.

Halten wir als das erste zentrale Charakteristikum der attischen Gewalt-Ikonographie fest: Die Gewalt erweist sich nicht als Bild-*Thema*, sondern nur als Bild-*Motiv*, das auf seiten des athenischen Betrachters keinerlei Parteinahme und Anteilnahme zu provozieren vermag. Sie beschreibt somit lediglich Tatbestände der Machtausübung und des Zwangs, ohne diese zu werten.

Zweitens: Die deskriptive Qualität der Gewalt als Bildmotiv bleibt nichtsdestotrotz erklärungsbedürftig, so sehr wir gerade eben auch versucht haben, sie als selbstverständliches Phänomen im Horizont des griechischen Denkens darzustellen. Denn so verständlich es im Horizont der griechischen Kultur erscheinen mag, daß sich ein solcher Umgang mit der medialen Gewalt konstituiert – grundsätzlich ist es alles andere als selbstverständlich, daß eine Kultur einen solchen Umgang mit der Gewalt entwickelt. Wie sollen wir es also verstehen, daß die attischen Vasenmaler nicht versuchten, ein analoges Differenzierungssystem innerhalb der Gewalt-Ikonographie zu etablieren, das den Differenzierungsmöglichkeiten in der Bewertung und in der Reaktion des Betrachters entsprach? Denn differenziert haben sie schließlich – in ihrer Bewertung und in ihrer Reaktion. Wieso sollen sie sich dann aber verweigern, dies auch im Horizont der Ikonographie zu tun? Man mag aus unserer christlich-determinierten Perspektive zunächst geneigt sein, hier eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber der Gewalt zu prognostizieren. Doch scheint mir, daß wir genau mit dem Gegenteil zu rechnen haben. Die Offenheit der Gewalt-Ikonographie ist wohl nicht so sehr Folge eines fehlenden Interesses an affektiver Reaktion, sondern vielmehr die Konsequenz eines ambivalent-offenen Reagieren-Wollens. Nur wenn die Gewalt-Ikonographie den Betrachter ohne jede wertende Beeinflussung mit dem Tatbestand der Gewalt konfrontiert, ist es ihm möglich, gleichzeitig in verschiedener Hinsicht zu reagieren: sowohl in Bewunderung für den kraftvollen Aggressor als auch in Anteilnahme am leidenden Opfer.

Das heißt: Unsere Charakterisierung der attischen Gewalt-Ikonographie, wie wir sie gerade eben vorgenommen haben, ist um einen – aller-

dings gewichtigen – Punkt nochmals zu erweitern. Die Gewalt-Ikonographie *braucht* nicht nur keinen Hinweis auf die Wertung der Gewalttat zu geben – sie *darf* es auch nicht. Denn die wertungsfreie Deskription ist die grundsätzliche Voraussetzung dafür, daß der athenische Betrachter entsprechend seinem agonal-relativierenden Denken mit verschiedenen Emotionen gleichzeitig auf die Darstellungen reagieren kann – und daß er auch je nach individueller Situation und Befindlichkeit immer wieder neu und seinen momentanen Bedürfnissen entsprechend reagieren kann. Hierin zeigt sich nun am deutlichsten, wie unterschiedlich unser christlich-kulturell determinierter Umgang mit unseren heutigen Gewaltbildern und der der Athener mit ihren Bildern ist. Unser polarisierendes Wahrnehmen von Gewalt benötigt eine klare Anleitung durch die Gewalt-Ikonographie, um die Einseitigkeit unseres emotionalen Reagierens zu garantieren: Haben wir Mitleid mit dem leidenden Opfer, darf keinerlei Faszination an der Stärke des Aggressors aufkommen – und wollen wir den Stärkeren in seiner Macht und Überlegenheit bewundern, darf das Leiden des Opfers nicht in den Blick geraten. Die Gefahr der Konterkarierung unserer Parteinahme durch die gegenläufige Seite der Gewalttat ist immens groß und muß daher durch eine klare Lenkung des Betrachters reduziert werden. Diese Anstrengungen der Betrachterlenkung zeigen zugleich auch, wie letztlich ‚a-normal‘ ein solches polarisierendes Reagieren wohl ist. Vor allem von psychologischer Seite wird die Vielschichtigkeit in der emotionalen Reaktion auf Gewalt immer wieder betont<sup>96</sup>: Die Faszination am Stärkeren, seiner Macht und Gewalt, scheint eine selbstverständliche Reaktion zu sein, die nur durch entsprechende kulturelle Kontrolle zu kompensieren versucht werden kann. Entsetzen am Leiden des anderen, unter der Perspektive, daß man selbst das Opfer sein könnte, und Faszination an der Macht des Stärkeren, aus dem Wunsch, nicht das Opfer zu sein, scheinen als Reaktionen beim Anblick von Gewalttaten eng beieinander zu liegen. Vor diesem Hintergrund erweist sich der Umgang mit der Gewalt, unter Etablierung eines stark polarisierenden Blicks und unter Verabsolutierung des Mitleids mit jedem leidenden Opfer, als die außergewöhnliche Version, die um so mehr kultureller Formung und Kontrolle bedarf. In einer solchen Kultur ist es dann nur konsequent, daß auch die Gewalt-Ikonographie zu einem Instrument der Einflußnahme und Lenkung von emotionalen Reaktionen wird. In einer Kultur hingegen wie der der Athener des 6. und 5. Jh., die nicht polarisierend, sondern relativ auf die beiden Seiten der Gewalt, der Ausübung und des Erleidens, reagiert, sind solche Strukturen der Beeinflussung und Lenkung von alternativen, sich ausschließenden Reaktionen nicht erforderlich. Entsprechend mußte hier auch die Gewalt-Ikonographie der Bilder keinerlei System entwickeln, um den Betrachter zu beeinflussen.

Diese letzte Überlegung ist mir wichtig. Denn sie löst nun ein Problem, das sich latent im Hintergrund unserer Diskussion immer mehr aufbaute. Solange wir davon ausgingen, daß sich die Ikonographie unabhängig von den Interessen und Reaktionen des Betrachters konstituierte, blieb unerklärt – und auch unverständlich –, warum sie sich in dieser Unabhängigkeit etablierte. Nun jedoch wird klar, daß diese Unabhängigkeit nur insofern besteht, als sie die primäre bzw. dominierende Reaktion des Betrachters betrifft. Verstehen wir hingegen nicht so sehr die wertende Reaktion als das zentrale Phänomen im Umgang der Athener mit der Gewalt, sondern vielmehr die Offenheit ihres ‚ambivalent‘-relativierenden Reagierens in gleichzeitig verschiedener Weise, dann verschwindet der scheinbar fehlende Bezug der Ikonographie zu den Strukturen des Wahrnehmens – und es zeigt sich wieder ein doch offensichtlicher und klarer Bezug zwischen der Ikonographie der attischen Bilder und dem Denken der Athener.

Die Struktur der Gewalt-Ikonographie eröffnet somit einen interessanten Einblick in den Umgang der Athener mit ihren Gewaltdarstellungen: Nicht einseitige Parteinahme für den Sieger oder das Opfer scheint diesen Umgang charakterisiert zu haben, sondern vielmehr – nehmen wir die konstituierende Struktur der Ikonographie als Argument ernst – ein gleichzeitig vielschichtiges Reagieren auf alles, was emotionale Reaktion provozieren kann. Die Bilder fordern den athenischen Betrachter zugleich zur Faszination am Stärkeren und zur Anteilnahme am Schicksal des Schwächeren auf, ohne daß die emotionalen Reaktionen dabei in Widerspruch geraten. Damit garantierten die Bilder dem athenischen Betrachter eine weite und komplexe, zugleich aber auch intensivere emotionale Auseinandersetzung mit der medialen Gewalt, als es die Bilder unserer Kultur vermögen. Denn wo der Betrachter beide Seiten, das Handeln des Aggressors und das Leiden seines Opfer, parallel wahrnimmt und die Relation seiner Reaktionen selbst bestimmen muß, da versetzt er sich auch um so nachhaltiger in die Rollen der beiden Kontrahenten und kann die Überlegenheit des Siegers und die Ohnmacht des Schwächeren um so stärker nachempfinden.

Unsere Diskussion der synchronen Vielfalt in der attischen Gewalt-Ikonographie bildet die Voraussetzung, um uns nun dem zweiten Phänomen zuzuwenden, das wir im Rahmen der Einzelanalysen ebenso als grundsätzliches Charakteristikum der attischen Gewaltbilder kennengelernt hatten: dem diachronen Wandel in der Gewalt-Ikonographie.



## **Gewaltbilder im 6. und 5. Jahrhundert: Diachroner Wandel und historischer Kontext**



Es sind deutliche Schwankungen, die die archaische und klassische Gewalt-Ikonographie immer wieder erfassen. Vor allem zwei Tendenzen prägen dabei den diachronen Wandel: zum einen ein kontinuierliches Pendeln zwischen einer expliziten und einer impliziten Darstellung der Gewalt, zum anderen ein kontinuierliches Experimentieren mit den Möglichkeiten einer spannungsvollen und unterhaltenden Schilderung von Gewalt. Diese beiden Tendenzen hängen einerseits zusammen und bedingen sich gegenseitig, andererseits entwickeln sie sich aber auch zum Teil unabhängig voneinander. Hieraus entsteht ein komplexes Geflecht an verschiedenen motivierten Bewegungen. Nachdem wir bisher diese Bewegungen immer nur in einzelnen, verschiedenen Abschnitten verfolgt haben, gilt es nun, die Geschichte der attischen Gewaltbilder zusammenhängend zu diskutieren.

Ich möchte diese Diskussion in zwei Schritten vornehmen. Zunächst soll die Entwicklung der Bilder als ein rein bild-immanentes Phänomen skizziert werden, allein im Horizont der Bilder sowie der dort getragenen Diskurse und noch ohne weitere Einbindung in die spezifische historische Situation. Ausgangspunkt sind dabei erneut die Beobachtungen innerhalb der hoplitischen Kampfdarstellungen, die aber durch weitere Beispiele aus den Gewaltdarstellungen jenseits dieser Bildergruppe wieder ergänzt und konkretisiert werden sollen. Erst wenn diese Grundlage gelegt ist, kann es gelingen, die Geschichte der Bilder weitergehend zu interpretieren: zum einen unter der Frage nach den grundlegenden Interessen, die den diachronen Wandel bestimmen und die ihrerseits Rückschlüsse auf den Umgang der Athener mit der medialen Gewalt erlauben; zum anderen unter Berücksichtigung ihres historischen Kontextes, in dem sich die einzelnen Bewegungen vollziehen – und für den sie umgekehrt auch Zeugnis sind bzw. als solche in ihrer historischen Aussagekraft erschlossen werden müssen.

## Die attischen Gewaltbilder im diachronen Überblick

### Das 2. und 3. Viertel des 6. Jh.: Die Entdeckung einer komplexeren Ikonographie

Die attischen Gewaltdarstellungen des 2. Viertels des 6. Jh. beginnen mit einer betont expliziten Gewalt-Ikonographie, die in der Tradition der proto-archaischen Bildkunst des 7. Jh. steht<sup>97</sup>. In den verschiedenen Bildthemen finden sich immer wieder drastische Darstellungen des direkten Tötens, mit zustoßenden oder gar durch den Körper durchstoßenden Waffen, sowie Darstellungen einer ausgeprägten Ikonographie des Unterliegens und Sterbens, mit heftig blutenden Wunden, entkräftetem Zuboden-Stürzen und ohnmächtigem Ausgeliefertsein des Opfers. Hier findet sich nahezu das gesamte Spektrum an Optionen einer expliziten Gewalt-Ikonographie schon erschlossen, auf das dann die drastischen Darstellungen des späten 6. und frühen 5. Jh. wieder zurückgreifen werden.

Die Ausrichtung der Gewalt-Ikonographie in diesen frühen Bildern muß im Zusammenhang mit der Kampf-Ikonographie gesehen werden, da das Bildmotiv der Gewalt als Ausdruck von Kräfteverhältnissen und Machtkonstellationen schließlich in ihr ein fester Bestandteil ist. Auffallend an den Kampfdarstellungen des 2. Viertels des 6. Jh. ist das punktuelle Aufgreifen weniger extremer Optionen im ikonographischen Spektrum<sup>98</sup>. Letztlich konzentrieren sich die frühen Kampfdarstellungen auf zwei Grundoptionen: die Darstellung des offenen, unentschiedenen Kampfes und die des entschiedenen Kampfes mit einem schwachen und meist fliehenden Unterliegenden. Die beiden Optionen veranschaulichen die beiden zentralen Qualitäten im ruhmvollen Kampf eines Hopliten: Der Angriff gegen einen gleich starken Gegner verweist auf die Tapferkeit, die Überwindung des Gegners auf die überragende Kraft. Die Stärke des Siegers wird hier durch eine betonte Kräftedifferenz zwischen den beiden Kontrahenten formuliert. Dabei läßt man den Unterliegenden in einer bemerkenswerten Schwäche und Ohnmacht auftreten, zeigt ihn meist ruhmlos fliehend oder wehrlos zu Boden stürzend. Und entsprechend bedient man sich auch einer extremen Darstellung von Gewalt-Ausübung, die das konträre Kräfteverhältnis ebenfalls unterstreicht. Explizites Töten wird dabei offensichtlich als Ausdruck einer besonders kraftvollen Entfaltung der körperlichen Stärke begriffen: Je gewaltvoller, um so kraftvoller erscheint der Stärkere. Und je drastischer das Unterliegen und Sterben des Opfers, um so größer ist der Unterschied im Kräfteverhältnis.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Wende, die die Bilder der folgenden Jahrzehnte um 550–530 einschlagen, zunächst überraschend. Die expliziten Darstellungen der Gewalt gehen bei den hoplitischen

Kämpfen zurück, die Bilder bevorzugen mehr implizite Formen der Gewalt-Androhung. Und entsprechend wird auch das Auftreten der Unterliegenden gestärkt, erscheinen diese häufiger nun auch noch wehrhaft gegen den Aggressor kämpfend. In dieser tendenziell einseitigen Umorientierung ist das letztlich eine ungewöhnliche Ausrichtung, vergleicht man diese Bilder mit denen der vorausgehenden Epochen des 7. und früheren 6. Jh. Und es ist zugleich eine Ausrichtung, die wohl bei uns – bedingt durch unsere Erfahrungen mit den heutigen Gewaltbildern – latent den Verdacht einer möglichen Distanzierung von der Gewalt aufkommen läßt. Doch die Analyse der Kampfdarstellungen zeigt, daß dieser Wandel von der expliziten zur impliziten Gewalt wieder im weiteren Horizont der Kampf-Ikonographie gesehen werden muß: Dort erweist er sich als nur *eine* Facette innerhalb eines vielschichtigeren Veränderungsprozesses, dem die gesamte Kampf-Ikonographie unterworfen ist<sup>99</sup>. Bezeichnend für die Kampfdarstellungen ab der Mitte des 6. Jh. ist, daß sie Kampf und hoplitische Qualitäten statt in eindimensionalen Formulierungen nun in komplexeren Entwürfen beschreiben. Beliebt werden jetzt die sogenannten Dreifiguren-Schemata, in denen dem Aggressor neben dem unterliegenden Gegner noch ein zweiter angreifender Gegner gegenübergestellt wird – und dadurch die beiden Bildversionen des offenen und des entschiedenen Kampfes in eine Szene zusammengezogen werden. Hierdurch werden zugleich die kraftvolle Überlegenheit des Siegers sowie seine unerschrockene Tapferkeit veranschaulicht. Ebenso beliebt wird nun auch das Bildmotiv des Gefallenen, der vor allem in die Szenen des offenen Kampfes eingefügt wird. Auch er erweitert den Diskurs über den Kampf, setzt neben den Aspekt des tapferen und kraftvollen Kampfes die Vision der Entscheidung im Kräftemessen. Und schließlich bedient man sich auch mehr und mehr der Nebenfiguren, um durch ihre Gestik den dramatischen Charakter eines außergewöhnlichen Kampfes zusätzlich zu unterstreichen oder aber durch ihr asymmetrisches Handeln die bevorstehende Entscheidung des noch offenen Kampfes anzudeuten. Kurzum: Die Vasenmaler erschlossen nun neue und vielschichtigere ikonographische Möglichkeiten, um differenzierter und komplexer das Kampfgeschehen zu beschreiben. Vor diesem Hintergrund erklärt sich dann auch die Veränderung in der Gewalt-Ikonographie. Explizite Gewalt dient der einseitigen Formulierung von körperlicher Stärke. Will man jedoch neben körperlicher Stärke auch Tapferkeit und Kampfesmut als weitere Qualitäten des Hopliten umschreiben, so muß das drastische Unterliegen des Schwächeren wieder zurückgenommen werden – und zwar soweit, daß er noch in partiell bedrohlicher Gegenwehr erscheint, um seine Bedrohlichkeit (als die Voraussetzung für die Tapferkeit des Stärkeren) anzudeuten. Das heißt: Für eine komplexere Formulierung des Kampfgeschehens war die offenere

Abb. 402  
Theseus bezwingt den  
Minotauros. Attische  
Halsamphora des Castel-  
lani-Malers, Tokyo,  
Matsuoka Mus. of Art,  
um 560–550



Darstellungsversion der impliziten Gewalt deutlich besser geeignet. Erlaubte sie doch, das Kräfteverhältnis zwischen den Kontrahenten in einer komplexeren Weise zu charakterisieren: in einem Moment *zwischen* dem ersten Aufeinanderprallen der Gegner und der endgültigen Entscheidung, in dem sich die verschiedenen gegenläufigen Kräfte, das Angreifen, die Gegenwehr sowie das gegenseitige tapfere Bekämpfen noch nicht gegenseitig ausschließen.

Daß die Vasenmaler damals eine differenziertere Formulierung von Kräfteverhältnissen anstrebten, scheint grundsätzlich ein Charakteristikum der Gewaltdarstellungen um 550 bis 530 zu sein. Auch andere Bildthemen zeigen bezeichnende Verschiebungen in ihrer ikonographischen Fassung, die in diesem Zusammenhang gedeutet werden können. Ich möchte zwei Beispiele herausgreifen: Beim Kampf des Theseus gegen das Monster Minotauros beginnen die Vasenmaler um die Jahrhundertmitte, die aggressive Bedrohlichkeit des Monsters stärker zu betonen<sup>100</sup>. Während die vorausgehenden Bilder Minotauros häufiger auch schwach fliehend zeigten (Abb. 402<sup>101</sup>), dominiert etwa bei den Malern um Lydos sowie der E-Gruppe dann eine Ikonographie, die das Monster nachdrücklich in blinder Kampfeswut und Aggressivität gegen Theseus anstürmen läßt (Abb. 244. 403<sup>102</sup>). Diese Stärkung des Monsters wird durch eine entsprechende Stärkung des Theseus wieder kompensiert, indem man sein obligatorisches Bezwingen der Bestie dadurch unterstreicht, daß man ihn brutal sein Schwert in den Körper des Monsters stoßen läßt und somit die blinde Kampfeswut des Minotauros durch die explizite Gewalt des Helden ausgleicht. Dadurch gelingt es, den Kampf als ein Aufeinanderprallen gewaltiger Kraftentladung auf beiden Seiten zu charakterisieren und ihn somit als einen extremen Monster-Kampf von den normalen hoplitischen Kämpfen abzusetzen.

Eine ähnliche Zuspitzung des Kräfteverhältnisses findet sich auch in den Bildern vom Tod des Priamos. Auch hier wird der Konflikt zwischen den beiden Protagonisten nun in einer komplexeren Weise ge-



schildert<sup>103</sup>. Auf den ersten attischen Bildern um 560/50 (Abb. 404<sup>104</sup>), die den Tod des Priamos in einer neuartigen Fassung mit dem des Astyanax kombinieren und so die Tat des Neoptolemos zum Doppelmord am Altar erweitern, erscheint der König bereits tot über dem Altar hängend, während Neoptolemos den kleinen Knaben in der Luft schwingt, um ihn gegen den Leichnam bzw. die angreifenden Krieger zu schleudern. Um 550 tritt dann als *lectio difficilior* eine modifizierte Version auf. Priamos erscheint noch lebend, als eigentliches Gegenüber zu Neoptolemos, während dieser sich mit dem Enkel in der Hand bedrohlich nähert: Auf der Bauchamphora des Lydos (um 550, Abb. 405<sup>105</sup>) sitzt Priamos aufrecht auf dem Altar und streckt seine Rechte bittflehend zu Neoptolemos, wohl um für seinen Enkel um Schonung zu bitten<sup>106</sup>; auf einer gleichzeitigen Bauchamphora der E-Gruppe in London<sup>107</sup> erscheint Priamos hingegen auf dem Altar rücklings liegend und hilflos gestikulierend, während Neoptolemos den Knaben als Waffe in der erhobenen Rechten schwingt. Die vordergründige Grausamkeit, die die erste Fassung mit dem Leichnam über dem Altar bietet, wird hier durch eine um so dramatischere Inszenierung der bevorstehenden Grausamkeit ersetzt. Für die Charakterisierung des Opfers und des ihm drohenden Schicksals liegt in dieser Steigerung der Dramatik zweifelsohne der besondere Gewinn der neuen Ikonographie.

Abb. 403  
Theseus bezwingt den  
Minotaurus. Attische  
Psyker-Amphora des  
Lydos, London, British  
Mus., um 550





Abb. 404  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Pyxis,  
Berlin, Antikensmlg.,  
um 560–550

Im Rahmen der bisher beobachteten Tendenzen, die die ikonographischen Veränderungen auch und letztlich sogar vorrangig mit Blick auf die Charakterisierung des überlegenen Kriegers, des Kräfteverhältnisses und somit der Gewalttat erklären ließen, wird man allerdings auch nach den Vorteilen fragen müssen, die sich gleichzeitig für die Darstellung des Neoptolemos ergaben. Auch unter dieser Perspektive zeigt sich ein klarer Gewinn: Kriegerische Gewaltausübung bedarf normalerweise eines Gegners, in dessen Reaktion das Kräfteverhältnis anschaulich formuliert und dadurch die Gewalttat charakterisiert wird. In der älteren Fassung war dies aber nur bedingt der Fall: Der tote Priamos scheidet streng genommen als Gegenpart zu Neoptolemos aus, da er nicht mehr als Gegner auf den Angriff reagieren kann und im Bild somit als eigentliches Opfer des Neoptolemos nicht mehr eindeutig erkennbar ist. Der Betrachter weiß natürlich um den narrativen Zusammenhang und kann Priamos als Opfer des Neoptolemos identifizieren, aber dennoch fokussiert die Ikonographie hier die Aufmerksamkeit mehr auf die Gewalt gegen Astyanax als auf die gegen Priamos. Nun ist und bleibt aber Priamos in dieser Szene der primäre Gegenspieler zu Neoptolemos: Der Mord an ihm, als dem Schutzsuchenden am Altar des Zeus, markiert die eigentliche Freveltat des Helden; der Mord an Astyanax erweitert die Grausamkeit hingegen ‚nur‘ auf die Auslöschung des gesamten Geschlechtes, bildet aber nicht den Kernpunkt der Gewalttat<sup>108</sup>. In der ‚verkehrten‘ Akzentuierung, die die ältere Bildfassung bot, mochte somit ein



Manko bestehen, das zwar aus der Genese der ungewöhnlichen Szene verständlich wird<sup>109</sup>, das man aber offensichtlich schnell durch die jüngere Fassung wieder zu kompensieren versuchte: indem man Priamos wieder zum Leben erweckte und ihn als primären Gegenspieler des Neoptolemos auf dessen Angriff reagieren lassen konnte. Damit gewinnt die Tat des Neoptolemos neben ihrer dramatischen Ausgestaltung auch an zugespitzter Charakterisierung: Sein Angriff wird wieder eindeutig als Angriff gegen Priamos erkenntlich, und in der Gegenüberstellung der beiden Protagonisten offenbart sich dann eine eklatante Kräftedifferenz, die den Angriff des Kriegers in seiner Extremheit markiert. Auf den aggressiven und kraftvollen Angriff antwortet Priamos mit hilfloser Ohnmacht: Auf der Amphora des Lydos (Abb. 405) vermag er lediglich mit vergeblichem Bittflehen zu reagieren, um das Schicksal seines Enkels aufzuhalten, und muß als Ausdruck entsetzlicher Ohnmacht mit ansehen, wie dieser erschlagen wird, ohne daß ihm ein Eingreifen möglich ist. Auf der gleichzeitigen Amphora der E-Gruppe in London<sup>110</sup> unterstreicht dagegen vor allem die Darstellung des rücklings auf dem Altar liegenden Priamos, in seiner Ausgeliefertheit einem Opfertier vergleichbar, die ausweglose Lage des Greises (wobei die betonte Ohnmacht des Opfers zugleich das schwächere Bedrohungsmotiv des als Waffe instrumentalisierten Knaben kompensiert<sup>111</sup>). Diese starke Polarisierung des Kräfteverhältnisses zwischen Täter und Opfer bildet fortan die we-

Abb. 405  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Bauchamphora  
des Lydos, Berlin,  
Antikensmlg., um 550

sentliche Ikonographie, mit der die Szene umgesetzt wird. Damit konnte die extrem asymmetrische Kräftekonstellation und insofern auch der exzeptionelle Charakter der Gewalttat prägnanter im Bild formuliert werden, als es über die Version mit dem Leichnam des Priamos möglich war. Zugleich wurde dadurch auch eine komplexere Formulierung des Konflikts bedingt, indem der dramatische Ausgang des Konfliktes nun durch zusätzliche Motive angedeutet wurde. Auf der Amphora des Lydos verweist der tote Troianer, der hinter dem Altar liegt, auf den gewaltvollen Tod, der Priamos und Astyanax bevorsteht – ähnlich wie die Gefallenen bei den gleichzeitigen Darstellungen offener Kämpfe. Und das Gestikulieren der Troianerinnen, das zum Teil der Prothesis-Ikonographie entnommen ist, unterstreicht ebenfalls nachdrücklich die Tragik der Situation<sup>112</sup>. Gerade diese Übernahme von gestischen Motiven der Prothesis-Bilder zeigt freilich, wie schwierig es für die Vasenmaler letztlich war, diese Gewaltszene in ihrer Außergewöhnlichkeit und Unerhörtheit im Bild zu formulieren.

Auch wenn die Priamos-Bilder eine Gewaltszene von anderer Dimension schildern als die zuvor betrachteten Bilder, die grundsätzlichen Strategien einer komplexeren Formulierung von Kräftekonstellationen und damit eine differenziertere Charakterisierung der Gewaltszene entsprechen den Phänomenen, die wir auch zuvor in den gleichzeitigen Bildern der hoplitischen Kämpfe sowie des Kampfes gegen Minotaurus gesehen haben. Insofern wird man die ikonographischen Veränderungen der Priamos-Bilder also auch in diesem Zusammenhang deuten können. Es wäre freilich falsch, nun entscheiden zu wollen, in welchem der beiden Vorteile, die die neue Priamos-Ikonographie erbrachte – die Steigerung der Dramatik und die prägnantere Formulierung des Konfliktes –, die Vasenmaler den primären Reiz der neuen Bildfassung sahen. Das eine bezieht sich mehr auf die Perspektive des Opfers und seines Schicksals, das andere mehr auf die Perspektive des Kriegers und die Gewaltszene. Beide werden die Vasenmaler gleichermaßen im Blick gehabt haben – im Sinn einer offeneren Wahrnehmung der Gewaltszene in ihren verschiedenen Seiten: nicht nur als grausames Schicksal des troianischen Königsgeschlechtes, sondern auch (und im Kontext der damals überaus beliebten Hoplitenbilder würde ich sogar sagen: noch mehr) als Charakterisierung des rasenden und transgressiv handelnden Helden, der seinerseits dann wiederum unterschiedlich und wahrscheinlich ebenso offen mit gleichzeitigem Entsetzen und Faszination wahrgenommen werden konnte<sup>113</sup>.

Kehren wir zur Entwicklung der Gewalt-Ikonographie zurück. In der Zeitstufe um 550 bis 530 kam es also zu einer komplexeren und zugleich auch differenzierteren Erfassung der Gewaltszenen. Folge dieser veränderten Schilderung war unter anderem auch der Wandel von der ex-

pliziten zur impliziten Gewalt. Doch hatte diese Neuerung natürlich auch ihren Preis: Besonders auf seiten der emotionalen Wirkungskraft kam es zu Einbußen. Zwar gewannen die Priamos- sowie die Minotauros-Bilder dank der extremen Charakterisierung der Gewalttaten eine gesteigerte Dramatik. Doch in der großen Gruppe der normalen hoplitischen Kampfdarstellungen führte die komplexere Schilderung zu eher verhaltenen Formulierungen, die an die emotionale Kraft der früheren drastischeren Bilder nicht heranreichten. Zum Teil entstanden damals geradezu erstaunlich hybride Fassungen<sup>114</sup>. Ob die Athener diese Reduktion auf Dauer als unbefriedigend begriffen, bleibt unklar. Klar aber ist, daß um 530, aus welchen Gründen auch immer, erneut eine Umorientierung der Kampf- und Gewalt-Ikonographie einsetzte – und zwar eine Umorientierung, die letztlich eine noch gravierendere Zäsur bedeutete, als sie die Veränderungen um die Jahrhundertmitte dargestellt hatten.

### **Spätes 6. und frühes 5. Jh.: Eine grundlegende Neuorientierung**

Ab 530 kommt es zu verschiedenen Veränderungen in den Gewaltdarstellungen. Der offensichtlichste Wandel vollzieht sich in der Gewalt-Ikonographie. Die Vasenmaler beginnen wieder, das Töten und das Unterliegen bzw. Sterben in drastischen Formen zu schildern – ähnlich wie schon ihre Vorgänger im 2. Viertel des 6. Jh. Die neue Tendenz umfaßt die letzten drei Jahrzehnte des 6. Jh. sowie die ersten zwei des 5. Jh. Dabei konzentriert sich die Pathetisierung der Gewaltdarstellung zunächst auf die Ausgestaltung der Opfer-Ikonographie, um dann um die Jahrhundertwende mehr und mehr auch die Sieger-Ikonographie zu erfassen. In einer unglaublichen Nabsichtigkeit und neugierigen Detailliertheit werden das entkräftete Stürzen und schmerzhaftes Sterben des Unterliegenden geschildert und ebenso eindrucklich der Auftritt des Stärkeren in seiner dynamischen Kampfeswut und in seinem aggressiven Töten. Mehr und mehr durchzieht eine betont aggressive und pathetische Tonlage die Vasenbilder dieser Zeit, avancieren mehr und mehr blutende Wunden, entkräftete Glieder und zustoßende Waffen zu dominierenden Motiven der neuen Gewalt-Ikonographie. Insgesamt wird das Kräfteverhältnis nun stärker über seine extremen Pole definiert: Der gewaltvollen Überlegenheit des Stärkeren steht zunehmend die völlige Ohnmacht des Opfers gegenüber.

Diese Polarisierung der Kontrahenten bestimmt jedoch nicht nur die Ausformulierung der Gewalt-Ikonographie. Auch die Wahl im thematischen Spektrum der Kampfdarstellungen richtet sich entsprechend neu aus: Die Szenen der offenen Kämpfe, die bisher immer etwa die Häl-

te aller Kampfdarstellungen gebildet hatten, gehen nun zunehmend zurück, ab 500 sind sie sogar ganz aus dem Repertoire verschwunden. Damit gerät das Spektrum der Kampfdarstellungen in eine überraschende Schiefelage: Alle Bildthemen konzentrieren sich nun mehr und mehr einseitig auf das Feld der entschiedenen Kämpfe, mit überragenden Siegern und ohnmächtigen Unterliegenden. Allein die Chronologie dieser Verschiebung divergiert von Thema zu Thema – aber auch diese Divergenz im zeitlichen Rhythmus ist bezeichnend. Den Auftakt bilden die außergewöhnlichen Kämpfe starker Sieger – wie etwa die Kämpfe des Herakles gegen die Amazonen: Sie erscheinen ab 530 in einer neuen Ikonographie, welche Herakles gegen eine Vielzahl schwach unterliegender Amazonen antreten läßt und dadurch die überragende Stärke des Helden nachdrücklich inszeniert. Gleiches gilt für den Kampf des Herakles gegen die Kentauren oder auch den Kampf der Götter gegen die Giganten: Auch hier weist das betont schwache und ruhmlose Unterliegen der Gegner auf die exzeptionelle Stärke der Sieger. Bei den Hoplitenkämpfen vollzieht sich der Wandel langsamer. Zwischen 530 und 510 beginnt sich das zuvor ausgeglichene Verhältnis von offenen und entschiedenen Kämpfen zunächst nur sukzessive zu verschieben; ab 510 werden dann die entschiedenen Kämpfe jedoch ebenso stark bevorzugt, um ab 500 vollständig zu dominieren. Auch die Kämpfe der Helden vor Troia vollziehen erst um 500 die Polarisierung der Kampfszenen. Zuvor waren sie von den ikonographischen Verschiebungen überraschenderweise ausgespart geblieben und stellten somit seit 530 einen Gegenpunkt zu allen anderen Kampft Themen dar, indem sie nun mehr und mehr allein die Vorstellungen vom offenen Kampf gleichstarker Gegner vergegenwärtigten – wofür sich gerade die Kämpfe der großen Helden vor Troia natürlich besonders eigneten, im Unterschied zu allen anderen Kampft Themen. Das heißt: Je nach Kräftekonstellation der Kontrahenten und damit Definition der Kampfszene – entweder mehr als Kampf zwischen gleich starken Gegnern oder als Kampf eines überragenden Kämpfers gegen schwächere Gegner – treten die Verschiebungen in den Kampfdarstellungen schneller oder langsamer im Laufe des ausgehenden 6. Jh. ein. Um 500 haben sich bezeichnenderweise dann aber schließlich alle Kampfdarstellungen einheitlich auf eine neue einseitige Ikonographie polarisierter Kampfszenen ausgerichtet. Die Unterschiede im thematischen Potential der verschiedenen Kämpfe werden somit verwischt, alles dient nun dazu, in verschiedenen Akzentuierungen und Spielarten das überragende und kraftvolle Siegen des Stärkeren gegenüber jedweden Gegner zu beschreiben.

Im Laufe des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. kommt es also zu einer auffallend punktuellen Selektion im Spektrum der Kampfdarstel-



lungen. Indem man nun mehr und mehr das Spektrum an seinen Rändern ausreizt und sich zugleich vor allem auf die Pole dieses Spektrums konzentriert, erhält der Diskurs um Kampf und Kräfteressen eine neue zugespitzte Form. Nicht mehr die komplexeren Formulierungen mit ihrer Vermischung verschiedener hoplitischer Qualitäten, die man zuvor in den Jahrzehnten um 550 bis 530 entdeckt hatte, erhalten Aufmerksamkeit; vielmehr konzentriert sich das neue Interesse nun immer ausschließlicher auf die Vorstellungen vom aggressiven Überwinden eines jeden Gegners, worin sich die körperliche Stärke und Macht des Siegers manifestiert. Mit dieser Ausrichtung unterscheiden sich die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. deutlich von denen der vorausgehenden Jahrzehnte. Bisher hatten die Bilder insgesamt einen ausgewogeneren Diskurs um die Vorstellungen vom Kämpfen eröffnet: indem sie entweder die verschiedenen Vorstellungen in komplexeren Formulierungen vermischten, wie um 550 bis 530 der Fall, oder indem sie zumindest im Gesamtrepertoire einigermaßen gleichmäßig Darstellungen offener und Darstellungen entschiedener Kämpfe aufgriffen, wie dies im 2. Viertel des 6. Jh. geschah. Nun fällt diese Ausgewogenheit weg und der Diskurs richtet sich unter einer einseitigen Perspektive neu auf die Vision vom kraftvollen Überwinden aus. Damit erreicht auch das Bildmotiv der expliziten Gewalt eine neue Dimension: Sie ist innerhalb der Kampfdarstellungen nicht mehr eine zentrale Alternative, sondern sie avanciert nun zur einzigen, alternativlosen Option.

Im Zentrum dieser neuen polarisierten Kampfbilder steht – dies haben die verschiedenen Einzelanalysen gezeigt – die Idee von der griechischen Sieghaftigkeit. Immer wieder sind die Sieger vorrangig Figuren, die der athenische Betrachter im Sinn einer impliziten Identifizierung<sup>115</sup> bewundern mag bzw. vorsichtiger ausgedrückt: die sich ihm in jedem Fall für eine implizite Identifizierung anbieten (ungeachtet einer gleichzeitig anteilnehmenden Reaktion auf das Schicksal des Unterliegenden) wie siegende Hopliten, siegende Helden, siegende Götter. Entsprechend ist es also ein Diskurs um kraftvolle Überlegenheit und Macht, der nun vorrangig in den neuen Kampfdarstellungen formuliert wird. Andere hoplitische Ideale, wie vor allem Tapferkeit und Kampfesmut, treten demgegenüber zurück und können höchstens orchestrierend zu der Feier von Sieghaftigkeit und Stärke hinzutreten.

Jede einseitige Ausrichtung hinterläßt freilich Lücken, die neu gefüllt werden müssen. So auch bei den Darstellungen der kriegerischen Gewalt. Zwei Bildthemen treten im ausgehenden 6. Jh. neu auf bzw. treten vehementer nach vorne. Das eine sind die Bilder der Kentauiromachie mit überlegen siegenden Kentauren, die nun als Gegenvision das Unterliegen griechischer Hopliten im ruhmvollen Kampf vergegenwärtigen<sup>116</sup>. Das andere sind die Bilder der Leichenbergung, die ebenfalls im Kontrast

zu den Kampfdarstellungen den Blick primär auf das ruhmvolle Unterliegen im Kampf richten und nun im ausgehenden 6. Jh. eine plötzlich steigende Beliebtheit finden<sup>117</sup>. Es scheint mir kein Zufall zu sein, daß gerade jetzt diese beiden Bildthemen stärker formuliert werden, wo sich der Diskurs einseitiger auf die Idee der Stärke und Überlegenheit konzentriert. Letztlich sind beide Bildthemen unverzichtbare Gegenentwürfe zum neuartigen Diskurs um Kampf und kriegerische Gewalt. Denn will die Faszination an den Bildern überragender Sieghaftigkeit überzeugen, braucht sie immer einen Vergleichspunkt, der das Exzeptionelle erst meßbar werden läßt. So kann siegreiche Überlegenheit nur dann beeindrucken, wenn die Alternative, das Unterliegen, als jederzeit drohende Gefahr präsent bleibt; und so kann auch das ruhmvolle Siegen im Kampf als eindrucksvolle Vision nur dann überzeugen, wenn sie mit dem drohenden Tod in der Schlacht immer wieder konfrontiert bleibt. Alles in allem verlagert sich der gesamte Diskurs über den Kampf somit an die äußeren Ränder des thematischen Spektrums – und entwickelt in der ungleichmäßigen Gegenüberstellung der konträren Visionen eine Form emotional aufgeheizter Auseinandersetzung, die immer mehr in nur extremen und polaren Vorstellungen denkt.

In diesem Rahmen einer extremen Polarisierung und zugleich asymmetrischen Ausrichtung des gesamten Diskurses sind nun auch die gleichzeitigen Veränderungen der Gewalt-Ikonographie zu sehen. Auch sie dienen, wie oben dargelegt, vor allem der Inszenierung des Stärkeren in seiner überragenden Kraft<sup>118</sup>: Sowohl die Betonung der expliziten Gewalt-Auswirkung, des Leidens und Sterbens des Unterliegenden, als auch dann die Betonung der expliziten Gewalt-Ausübung, des aggressiven Bezwingens und Tötens des Gegners, sind Strategien der Vasenmaler, die primär dazu dienen, die Figur des Stärkeren in seiner kraftvollen Überlegenheit zu charakterisieren und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihn zu lenken. Entsprechend verlaufen die verschiedenen Tendenzen auch parallel zueinander: Die sukzessiv zunehmende Pathetisierung der Kampfszenen in den letzten Jahrzehnten des 6. und den ersten beiden Jahrzehnten des 5. Jh. konvergiert mit der gleichzeitig zunehmenden Zuspitzung des Themenspektrums auf die polarisierten Bilder entschiedener Kämpfe; und beide konvergieren wiederum mit der zunehmenden Beliebtheit, die die beiden Gegenkonzepte – die Bilder der siegreichen Kentauren und der Leichenbergung – in diesen Jahrzehnten finden.

Genau genommen vermag die neue pathetisierte Gewalt-Ikonographie gleich in zweifacher Hinsicht die Charakterisierung des Stärkeren in seiner überragenden Kraft und Macht zu unterstützen. Sie dient nicht nur dazu, das polarisierte Kräfteverhältnis nachdrücklich zu beschreiben. Zugleich eröffnet sie auch eine emotional aufgeladene Schilderung der Gewalttat, die dem Bild erlaubt, mit einer besonders emphatischen Kraft die Szene



des Kämpfens und Siegens eindrucksvoll und faszinierend zu vergegenwärtigen. Die emotional mitreißende Vision exzeptioneller Kraftentfaltung wird also in einer ebenso emotional anrührenden Form dem Betrachter präsentiert. Und der Diskurs um Sieghaftigkeit und Stärke gewinnt hierüber eine zusätzliche Eindringlichkeit und Eindrücklichkeit. Beide Seiten, die inhaltliche Formulierung und die emphatische Artikulation, wirken untrennbar zusammen – und entsprechend wird sich auch an ihnen beiden (in einer wie auch immer gearteten Gewichtung) das Interesse festgemacht haben, das dann die zunehmende Steigerung der pathetischen und polarisierenden Gewalt- und zugleich Kampf-Ikonographie initiierte.

All diese Charakterisierungen, die ich nun für die Kampfdarstellungen des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. vorgenommen habe, orientieren sich natürlich vor allem an der Situation, in die die Bilder ab 510/500 gerieten, als die Tendenzen zur Pathetisierung und Polarisierung immer mehr ihrem Höhepunkt zustrebten. Aber auch wenn die extremen Bilder kriegerischer Gewalt erst ab 510/500 massiv in den Vordergrund treten, so wäre es doch falsch, sie als ein Phänomen erst dieser Zeitstufe zu verstehen. Die Anfänge dieser Bewegung liegen eindeutig um 530. Und von diesen Anfängen aus muß der grundsätzliche

Abb. 406  
Neoptolemos tötet  
Priamos. Attische Hydria  
der Leagros-Gruppe,  
Würzburg, Martin von  
Wagner Mus., um 510



Abb. 407  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Schale des  
Brygos-Malers, Paris,  
Mus. du Louvre, um 490

Wandel in den Kampfdarstellungen bzw. in der Gewalt-Ikonographie interpretiert werden, der die Zeit des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. in einer fortschreitenden, sich steigernden Entwicklung erfaßt.

Wie grundlegend in dieser Zeit der gesamte Diskurs um Kampf und Stärke neu ausgerichtet wurde, zeigt sich noch deutlicher, wenn wir die sonstigen Gewaltdarstellungen in unsere Betrachtung wieder einbinden. Auch bei anderen Bildthemen vollziehen sich gravierende Veränderungen in der Kampf- und Gewalt-Ikonographie. Um die oben schon gewählten Beispiele wieder aufzugreifen, ist etwa in den Bildern vom Tod des Priamos neben einer auffallend zunehmenden Beliebtheit des Themas ab 520/510 auch eine Steigerung in der drastischen Schilderung erkennbar. Die schwarzfigurigen Vasenmaler wählen nun auch hier das Motiv der expliziten Gewalt, wie etwa eine Hydria der Leagros-Gruppe<sup>119</sup> (um 510, Abb. 406) zeigt: Neoptolemos greift Priamos mit einer Lanze an und stößt sie brutal in dessen Körper. Die rotfigurigen Vasenmaler greifen dagegen eher die Variante mit dem als Waffe mißbrauchten Astyanax auf und gestalten hier die dramatische Situation durch entsprechend bedrückende Motive wie Bittflehen und erregtes Gestikulieren. Auf der oben schon angesprochenen Schale des Onesimos (Abb. 400) rückt der Vasenmaler die Kontrahenten eng zusammen, so daß das verzweifelte Gestikulieren des Priamos und der aggressiv fixierende Blick des Neoptolemos auf sein Opfer in ein beklemmendes Spannungsverhältnis geraten. Zudem läßt der Maler zwischen die Kontrahenten noch Polyxena treten, die mit ihren Gesten der Klage die tragische Dimension der bevorstehenden Tat zusätzlich unterstreicht. Der hinter dem Altar liegen-





de tote Troianer sowie die Tierkampfszenen auf dem Schild des Neoptolemos antizipieren schließlich explizit die bevorstehende Gewalttat. Auf einer Schale des Brygos-Malers<sup>120</sup> (um 490, Abb. 407) akzentuiert der Vasenmaler hingegen mehr die ohnmächtige Panik des bedrohten Priamos, indem er ihn sich mit angezogenen Beinen auf den Altar zurückziehen läßt, die Arme voller ängstlicher Erregung weit nach vorne zu Neoptolemos streckend, den Mund schreiend geöffnet; die Drastik der Gewalttat wird hingegen in der Figur des Astyanax veranschaulicht, den der Vasenmaler als Leichnam mit gebrochenen Gliedern wiedergibt. Eine nochmalige Steigerung der drastischen Schilderung erfährt das Thema schließlich auf der Kalpis des Kleophrades-Malers<sup>121</sup> (um 490/80, Abb. 408). Hier werden die beiden Varianten, der Angriff mit der Waffe und die gleichzeitige Tötung des Astyanax, in einzigartiger Weise kombiniert, wodurch sich der Vasenmaler der Vorteile beider Versionen dramatischer Gewaltschilderung bedienen kann: sowohl des Hinweises auf die exzeptionelle Grausamkeit (durch das Astyanax-Motiv) als auch der überzeugenden Schilderung der Bedrohung für Priamos (durch das Waffen-Motiv). Er zeigt den toten Knaben blutüberströmt und mit gebrochenem Körper auf dem Schoß des Großvaters liegen, während er Neoptolemos mit seinem Schwert<sup>122</sup> gegen Priamos ausholen läßt; blutende Wunden an Kopf und Schulter charakterisieren, gemäß den Spielarten der Kampf-Ikonographie, Priamos als Todgeweihten. Auffallend ist die extreme Reduktion allen gestischen Pathos: Keine Gesten des Bittflehens oder der Erregung kommentieren die Szene, alles konzentriert sich auf

Abb. 408  
Neoptolemos tötet  
Priamos und Astyanax.  
Attische Kalpis des  
Kleophrades-Malers,  
Neapel, Mus. Archeologi-  
co Nazionale,  
um 490–480



Abb. 409  
Theseus tötet den Minotauros. Attische Pelike  
des Berliner Malers,  
Florenz, Mus. Archeologi-  
co Etrusco, um 500



die Ausübung der Gewalt sowie das Erleiden der Schmerzen und des Grauens. Dadurch gelingt dem Vasenmaler eine besonders bedrückende Schilderung dieser Gewaltszene, die für die zunehmend ausgereizte Gewalt-Ikonographie dieser Zeit des frühen 5. Jh. bezeichnend ist.

Die gleichzeitigen Bilder des Minotauros-Kampfes nehmen dagegen eine andere Entwicklung. Aber auch sie ist Folge der verschärften Polarisierung der Kontrahenten. Während sich Minotauros auf den Bildern um 550–530 noch furchterregend in blinder Kampfeswut auf Theseus stürzen durfte (Abb. 244. 403), wird er ab 530 immer mehr zu einem hilflos-schwachen Opfer, dem seine monstertypische Bedrohlichkeit abhanden gekommen ist<sup>123</sup>. Auf einer Halsamphora der Gruppe von Würzburg 199<sup>124</sup> (um 520, Abb. 254) bricht Minotauros kraftlos nach hinten, ohne jede weitere Gegenwehr; allein die Rechte hebt er im verzweiferten Gestus der Abwehr; blutende Wunden an Körper und Bein kennzeichnen ihn als überwunden und sterbend. Ähnlich gestaltet auch der Berliner Maler auf einer Pelike<sup>125</sup> (um 500, Abb. 409) die Kampfszene, indem er das Monster sterbend nach hinten zu Boden stürzen läßt, während Theseus sein Schwert in die Brust seines Opfers versenkt. Diese Bilder stehen noch eindeutig im Zusammenhang der grundsätzlichen Pathetisierung der Gewalt-Ikonographie, wie wir sie bei den anderen Kampf-bildern sowie bei den Bildern vom Priamos-Mord vorfanden. Doch tritt

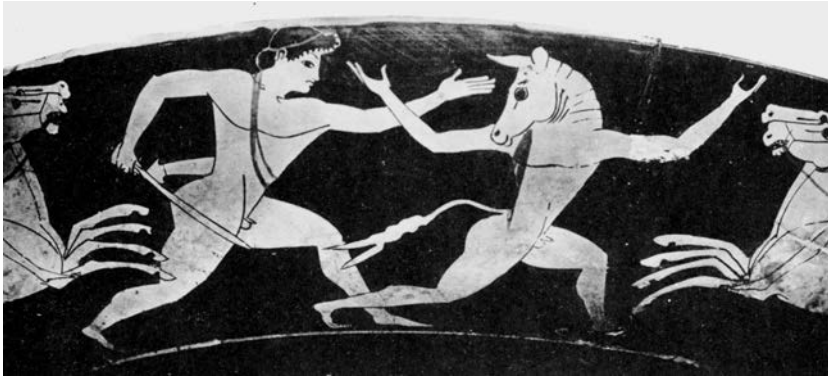


Abb. 410  
Theseus bezwingt den  
Minotaurus. Attische  
Schale des Oltos, Kopen-  
hagen, Nationalmus.,  
um 520–510



Abb. 411  
Theseus bezwingt den  
Minotaurus. Attische  
Halsamphora des Malers  
von Bologna 228, Bologna,  
Mus. Civico Archeologico,  
um 480–470

neben diese Bildversion eine zweite, abweichende Version, die sich bezeichnenderweise schnell durchsetzt: Hier erscheint das Monster in ohnmächtiger Schwachheit vor Theseus fliehend, wie es etwa eine Schale des Oltos<sup>126</sup> (um 520/10, Abb. 410) oder etwas später eine Halsamphora des Malers von Bologna 228<sup>127</sup> (um 480/70, Abb. 411) zeigen. Zum Teil markieren auch bei diesen Bildern blutende Wunden Minotaurus als todgeweihtes Opfer; doch vorrangig akzentuieren die Maler hier die außergewöhnliche Schwachheit des Monsters, um die Kräftedifferenz zwischen Held und Monster in ein überraschend extremes Verhältnis zu übersetzen: Ein Monster, das statt anzugreifen (wie es ihm als Monster nun einmal zustünde) heillos die Flucht ergreift, verweist auf einen exzeptionell

starken und übermächtigen Helden, der es zu dieser untypischen Reaktion verleitet. Im Gegensatz zu den anderen Bildern der hoplitischen Kämpfe wird hier also vermehrt auf die alternative Formulierung von siegreicher Überlegenheit gesetzt: Nicht so sehr über das Motiv der expliziten Gewalt, sondern stärker über die betonte Charakterisierung des Opfers in seiner außergewöhnlichen, ruhmlosen Schwachheit wird das polarisierte Kräfteverhältnis zwischen den Kontrahenten beschrieben.

Die Entdeckung der Ohnmacht, die sich bei den Bildern vom Minotauros-Kampf im späten 6. und frühen 5. Jh. vollzieht, wird auch für eine Reihe anderer Gewaltdarstellungen signifikant. Hier kommt es zu der Differenzierung in der Kampf- und Gewalt-Ikonographie, die wir oben schon angesprochen haben<sup>128</sup>: Während die unterliegenden Gegner in den hoplitischen Kämpfen weiterhin in ihrem ruhmvollen Sterben und ihrer verzweifelten Gegenwehr charakterisiert werden können, werden die nicht-hoplitischen Gegner, die Unholde und Monster, in einer extremen Schwäche vorgeführt – als hilflos ausgelieferte Opfer übermächtiger Sieger. Verschiedene Kämpfe der Helden gegen derartige Unholde gewinnen ab 520/10 eine auffallende Beliebtheit, so etwa die Kämpfe des Theseus gegen die verschiedenen Wegelagerer, die er auf seinem Weg von Troizen nach Athen bezwingt<sup>129</sup>: Sie alle erscheinen, wie oben schon besprochen<sup>130</sup>, in einer auffallenden Ohnmacht dem Angriff des Helden ausgeliefert. Diese Ikonographie des schwachen Unterliegens bestimmt die Bilder mit Beginn ihres Auftretens, wie etwa eine der frühesten Darstellungen auf einer Schale des Skythes<sup>131</sup> (um 510, Abb. 412; vgl. auch Abb. 373–374) zeigt: Ähnlich dem schwachen Minotauros sind auch die furchtbaren Verbrecher Sinis, Prokrustes und Skiron zu keinerlei Gegenwehr mehr fähig. Und indem die Vasenmaler ihre untypische Schwachheit so markant betonen, entwerfen sie im Bild eine überraschende Kräftedifferenz, die wiederum um so nachdrücklicher auf die exzeptionelle Stärke des Theseus verweist.

Das Schicksal der Verbrecher teilt auch Antaios: Seine Überwindung durch Herakles findet als Bildthema ebenfalls im späten 6. Jh. ein plötz-

Abb. 412  
Theseus bezwingt Verbre-  
cher (rechts: Skiron).  
Attische Schale des  
Skythes, Basel, Kunst-  
handel, um 510





Abb. 413  
Herakles bezwingt  
Antaios. Attischer Kolon-  
nettenkrater der Leagros-  
Gruppe, Neapel, Mus.  
Archeologico Nazionale,  
um 520–500

liches Interesse<sup>132</sup>. Und ebenfalls verbannen die Vasenmaler ihn sofort in eine Ikonographie verzweifelter Ohnmacht. Durchweg ringt Herakles den Giganten in absoluter Überlegenheit nieder, wie es etwa ein Kolonnenkrater der Leagros-Gruppe<sup>133</sup> (um 520–500, Abb. 413) oder, als Beispiel ab 500, eine Schale des Douris<sup>134</sup> (um 490–470, Abb. 414) zeigen. Das Unterliegen des Antaios wird dabei auf verschiedene Weise in Szene gesetzt. Er kann kraftlos zu Boden sinken, brutal niedergedrückt werden, hilflos gestikulieren oder schon entkräftet sterben – immer aber ist die für einen Giganten untypische Ohnmacht offensichtlich. Im Kontrast dazu zeichnet sich der Auftritt des Herakles durch seine auffallende Ag-

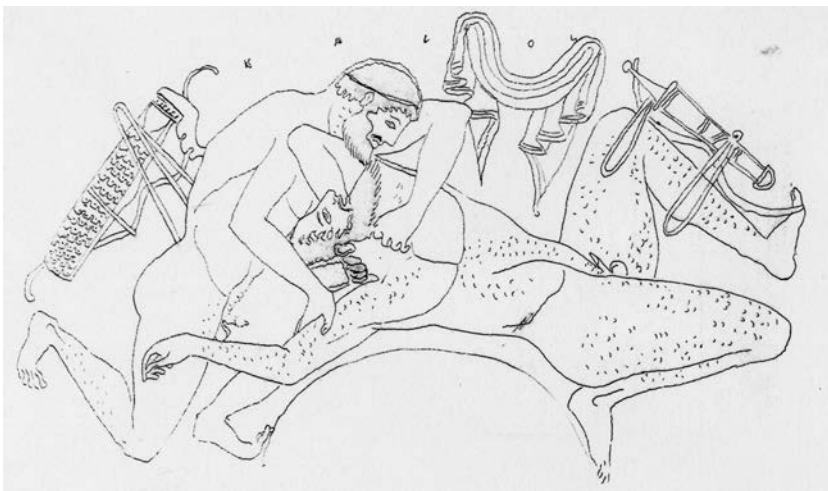


Abb. 414  
Herakles bezwingt  
Antaios. Attische Schale  
des Douris, verschollen,  
um 490–470



gressivität und Brutalität aus: Er packt sein Opfer an der Kehle, drückt es zu Boden, ringt ihn unter Mißachtung der normalen Regeln eines fairen Kampfes nieder (auf einer Schale in Paris bohrt Herakles seinen Finger in das Auge seines Gegner<sup>135</sup>). Brutale und kraftvolle Gewalt steht kläglicher Ohnmacht gegenüber. Diese Bildkonzeption mag zunächst verwundern, da sie jede Charakterisierung des unterliegenden Gegners in seiner ehemals furchterregenden Bedrohlichkeit vermeidet: Wie bei Sinis, Skiron und Prokrustes sieht man auch Antaios seine gewaltige Stärke nicht mehr an, allein sein riesenhafter Körper verweist auf manchen Bildern noch auf sein ursprüngliches Wesen. Die Stärke des Herakles kann somit in ihrer Außergewöhnlichkeit nur begriffen werden, wenn man um die eigentliche Erzählung des besonderen Kampfes weiß; das Bild selbst vermag in dieser Ikonographie nicht mehr die Gefährlichkeit des Gegners zu unterstreichen. Doch war diese ikonographische Ausrichtung, die die Vasenmaler damals für die Kämpfe der Helden gegen die gefährlichen Unholde aufgriffen, letztlich konsequent. Denn im Zug der zunehmenden Pathetisierung und Polarisierung aller Kampfdarstellungen ergab sich für die Vasenmaler immer mehr das Problem, daß ihnen durch die einseitige Ausrichtung der Kampf-Ikonographie die Möglichkeiten einer distinktiven Differenzierung zwischen verschiedenen Arten von Kämpfen abhanden kamen. Wenn alle Kampfszenen durch die Darstellung kraftvoller Gewalt-Ausübung und extrem formulierter Kräftedifferenz definiert werden, wie sollen dann die exzeptionellen Kämpfe der Helden von den normalen Kämpfen der Hoplitens unterschieden werden – und wie eine gewaltvolle Überwindung furchtbarer Unholde von den hoplitischen Kämpfen in der regulären Schlacht? Die Vasenmaler scheinen das Problem dadurch gelöst zu haben, daß sie für die Kämpfe gegen die Unholde und Monster eine Opfer-Ikonographie aufgriffen und zum distinktiven Merkmal machten, die zwar mit dem unhoplitischen Wesen dieser Bestien vereinbar war, aber ihrer gefährlichen Bedrohlichkeit konträr entgegenstand. Und indem sie hier eine in ihrem Gegensatz zu den hoplitischen Kämpfen überraschende Polarisierung des Kräfteverhältnisses wählten, gelang es ihnen, auf eine außergewöhnliche Kraftentfaltung zu verweisen, die einerseits notwendig war, um einen solch furchtbaren Gegner derart drastisch zu überwinden, und die andererseits nur Helden aufbringen konnten.

Die einseitige Konzentration der Kampf- und Gewalt-Ikonographie, die sich im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. vollzog, bewirkte also auf der anderen Seite eine stärkere Differenzierung innerhalb der verschiedenen ikonographischen Optionen der Gewalt-Ausübung und der Überwindung. Und je mehr pathetische und drastische Darstellungsmöglichkeiten damals erschlossen wurden, um so mehr weitete sich wieder das Spektrum an Distinktionsmöglichkeiten. Die grundsätzliche Einnengung der Kampfdarstellungen auf eine drastischere Ikonographie führte



somit zu einer gleichzeitigen Ausdifferenzierung der drastischen Darstellungsmöglichkeiten. Hierin ist einer der Motoren für die zunehmende Pathetisierung der Gewaltbilder dieser Zeit zu sehen: Die Vasenmaler suchten sich durch eine immer krassere Ausgestaltung der Gewalt-Ikographie diejenigen Spielräume der Differenzierung und Variation wieder zu erwerben, die sie mit der Konzentration auf die drastischen Kampfdarstellungen zunächst aufgegeben hatten.

Daß die Vasenmaler kontinuierlich nach neuen Differenzierungsmöglichkeiten suchten, war auch dadurch bedingt, daß sie gleichzeitig das thematische Spektrum der Gewaltdarstellungen extrem weiteten. Das Repertoire an Gewaltszenen steigt im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. enorm an: Nahezu alle Optionen an Darstellungen von Aggressoren und Opfern werden plötzlich ausgelotet. Hieraus entstand eine ungeheure Dynamik in der ikonographischen Konzeption der Gewaltdarstellungen, die die Gewalt-Ikographie immer wieder mit neuen Anforderungen konfrontierte. Ich will die Ausweitung des thematischen Spektrums der Gewaltszenen nur andeuten.

Eine neue große Gruppe neben den hoplitischen Kampfdarstellungen stellen die eben betrachteten Bilder dar, in denen Unholde, Verbrecher und Monster bezwungen wurden. Verschiedene Themen kamen, wie gesagt, im späten 6. Jh. neu auf bzw. fanden plötzlich eine überraschende Beliebtheit: so die schon angesprochenen Verbrecher, die Theseus be-



Abb. 415  
Hermes bezwingt Argos.  
Attischer Teller des  
Paseas, verschollen,  
um 520–510

Abb. 416  
 Tod des Aktaion. Attische  
 Halsamphora des Eucha-  
 rides-Malers, Hamburg,  
 Mus. für Kunst und  
 Gewerbe, um 490–480



zwingt, weiterhin Antaios, aber auch Argos, dessen Bezwingung durch Hermes ebenfalls ab 520 beliebt zu werden beginnt (Abb. 415<sup>136</sup>). Ebenfalls beliebt werden nun auch Darstellungen, die die Macht der Götter gegen Frevler veranschaulichen. Besonders die Bestrafung des Aktaion durch Artemis findet seit dem späten 6. Jh. plötzlich Interesse<sup>137</sup>: Wiedergegeben ist der vor Artemis ohnmächtig fliehende Aktaion, über den (auf Befehl der Göttin und in Umsetzung ihrer Macht) ein Rudel Hunde herfällt, die sich in seinen Körper verbeißen (Abb. 416<sup>138</sup>). Ähnliches Interesse findet auch die Bestrafung des Pentheus<sup>139</sup>: Seit dem späten 6. Jh. zeigen verschiedene Vasenmaler, wie etwa Euphronios auf einem Psykter<sup>140</sup> (um 520/10, Abb. 417), die drastische Szene, in der die Bacchen die blutigen Körperteile des von ihnen zerrissenen Frevlers mit sich tragen.

Neben der Gewalt gegen Verbrecher und Frevler wird weiterhin die Gewalt gegen Autoritätsfiguren als neues Bildthema entdeckt. So begegnen nun die oben schon angesprochenen Bilder, in denen der junge Herakles seinen Lehrer Linos erschlägt (Abb. 380–382). Auf anderen Bildern erschlägt Herakles einen nicht sicher zu identifizierenden, vornehm gekleideten und schlafenden ‚Gegner‘, wie etwa auf einer Halsamphora des Edinburgh-Malers<sup>141</sup> (um 510/500, Abb. 418). In ähnlicher Weise als Kampf zwischen den Generationen inszeniert, aber natürlich unter anderen ideologischen Vorzeichen steht die Ermordung des Usurpators Aigisthos durch Orestes, die ebenfalls um 510 in den attischen Vasenbildern auftaucht (Abb. 378–379). Ein weiteres neues Bildthema stellt die Gewalt gegen Fremde dar. So gewinnen um 510 auch die Darstellungen der Bousiris-Episode ein plötzliches Interesse<sup>142</sup>: Wie etwa eine frühe Schale des Epiktet<sup>143</sup> (um 510, Abb. 419) veranschaulicht, zeigen die Bilder durchweg den Helden Herakles, der mehrere Ägypter erschlägt,



Abb. 417  
Tod des Pentheus. Attischer Psykter des Euphronios, Boston, Mus. of Fine Arts, um 520–510



Abb. 418  
Herakles bezwingt einen vornehm gekleideten und schlafenden Gegner. Attische Halsamphora des Edinburgh-Malers, London, Kunsthandel, um 510–500

um sie für ihr Vorhaben, ihn am Altar zu opfern, zu bestrafen. Ähnlich scheint auch die Auseinandersetzung zwischen Herakles und den Söhnen des Eurytos verstanden worden zu sein<sup>144</sup>. Auch dieses Bildthema kommt im ausgehenden 6. Jh. auf und thematisiert die Bestrafung für ein frevelhaftes Verhalten (in dieser Episode konkret: das Fehlverhalten der Eurytiden gegenüber ihrem Gastfreund Herakles), und auch diese



Abb. 419  
Herakles tötet Bousiris.  
Attische Schale des  
Epiktet, London, British  
Mus., um 510

Opfer werden häufig in ungriechischer Tracht als Fremde charakterisiert, wie es etwa eine Schale des Epiktet<sup>145</sup> (um 500/490, Abb. 420) zeigt.

Schließlich entdecken die Gewaltbilder des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. auch die Frau – sowohl als Opfer als auch, und dies ist noch erstaunlicher, als Täterin. So begegnet nun etwa Prokne, die ihren kleinen Sohn Itys ermordet<sup>146</sup>: Auf einer Schale des Magnoncourt-Malers<sup>147</sup> (um 510/500, Abb. 421) stößt sie das Schwert dem Knaben in die Kehle, auf einer wenig jüngeren Schale in der Art des Onesimos in Basel<sup>148</sup> hält wohl Proknes Schwester Philomela den verzweifelt zappelnden Itys, während die Mutter ihr Schwert in ihn stößt. Umgekehrt als Opfer erscheint eine Frau, wahrscheinlich Ismene, auf einer Schale des Onesimos in Paris<sup>149</sup> (um 500/490, Abb. 422), die auf einer Kline liegt und von einem

Abb. 420  
Herakles bekämpft die  
Söhne des Eurytos.  
Attische Schale des  
Epiktet, Palermo, Mus.  
Archeologico Regionale,  
um 500–490







Abb. 421  
Prokne tötet Itys. Attische Schale des Magnoncourt-Malers, München, Antikensmlg., um 510-500

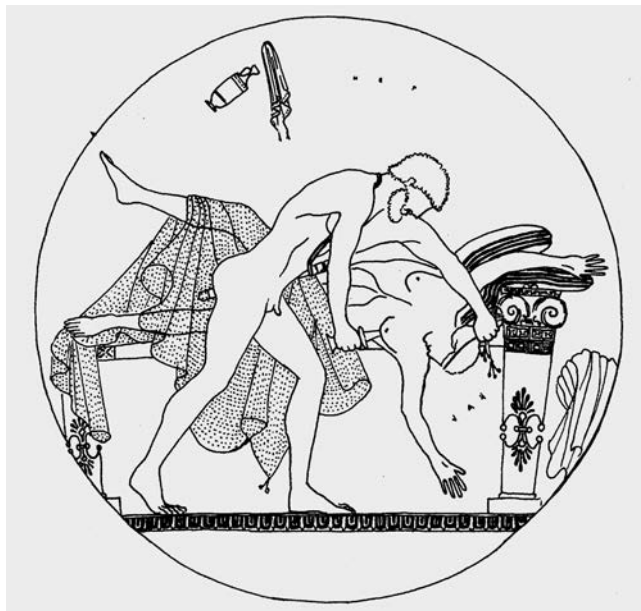


Abb. 422  
Tydeus tötet Ismene. Attische Schale des Onesimos (?), Paris, Mus. du Louvre, um 500-490



Abb. 423  
Aias bedrängt Cassandra.  
Attische Augenschale des  
Andokides-Malers,  
Madison, Elvehjem Mus.,  
um 530–520



Mann, vermutlich Tydeus, ermordet wird, indem er sie am Haar gepackt hält und ihr sein Schwert in die Brust stößt. Besonders prädestiniert für Gewalttätigkeiten gegenüber Frauen sind freilich die Darstellungen der Ilioupersis: Auch sie erfahren nun eine neue Ausrichtung. Der Überfall des Aias auf Cassandra, die sich zum Standbild der Athena geflüchtet hat, ist bekanntlich ein altbeliebtes Bildthema der attisch-archaischen Vasen<sup>150</sup>. Während in den früheren Bildern (Abb. 423<sup>151</sup>) jedoch stärker der Konflikt zwischen Aias und der Göttin als Kernpunkt transgressiver Gewalt betont wird und Cassandra eher marginalisiert zwischen den Kontrahenten erscheint, rückt in den Bildern des späten 6. und frühen 5. Jh. mehr und mehr die gewaltvolle Auseinandersetzung zwischen Aias und Cassandra in den Vordergrund. Wie etwa auf der berühmten Schale des Onesimos in Rom<sup>152</sup> (um 490, Abb. 424) zu sehen ist, avanciert die Troianerin nun zum eigentlichen Gegenüber des Aias, an der er sich vergreift bzw. die er bedroht und wegzureißen versucht. Neben Cassandra geraten seit dem späten 6. Jh. aber auch anonyme Troianerinnen als Opfer in den Blick. Auf einer wenig früheren Schale des Onesimos in Berlin/Vatikan<sup>153</sup> (um 500/490, Abb. 425), deren Bildfelder verschiedene Szenen der Ilioupersis zeigen, greifen auf einer der Außenseiten zwei Achaier zwei fliehende Troianerinnen an. Noch dramatischer gestaltet Onesimos die Bedrohung einer Troianerin auf seiner Schale in Rom (Abb. 426). Unter den zahlreichen Szenen des umlaufenden Bildfrieses im Schaleninneren findet sich links neben der Aias-Kassandra-Szene die Darstellung einer Troianerin, die zu Boden gestürzt ist und verzweifelt ihre Mörserkeule gegen den mit einem Schwert angreifenden Griechen ausholt – ein ungleicher Kampf, der nur mit dem Unterliegen der Troianerin enden kann. Noch einen Schritt weiter geht schließlich der Stieglitz-Maler auf einer Schale in Athen<sup>154</sup> (um 480, Abb. 427): Er zeigt einen griechischen Hopliten, der über einer zu Boden gesunkenen Troianerin steht und sie mit seinem Schwert be-



Abb. 424  
Aias bedrängt Cassandra.  
Attische Schale des  
Onesimos, Rom, Villa  
Giulia, um 490 (Detail  
von Abb. 428)

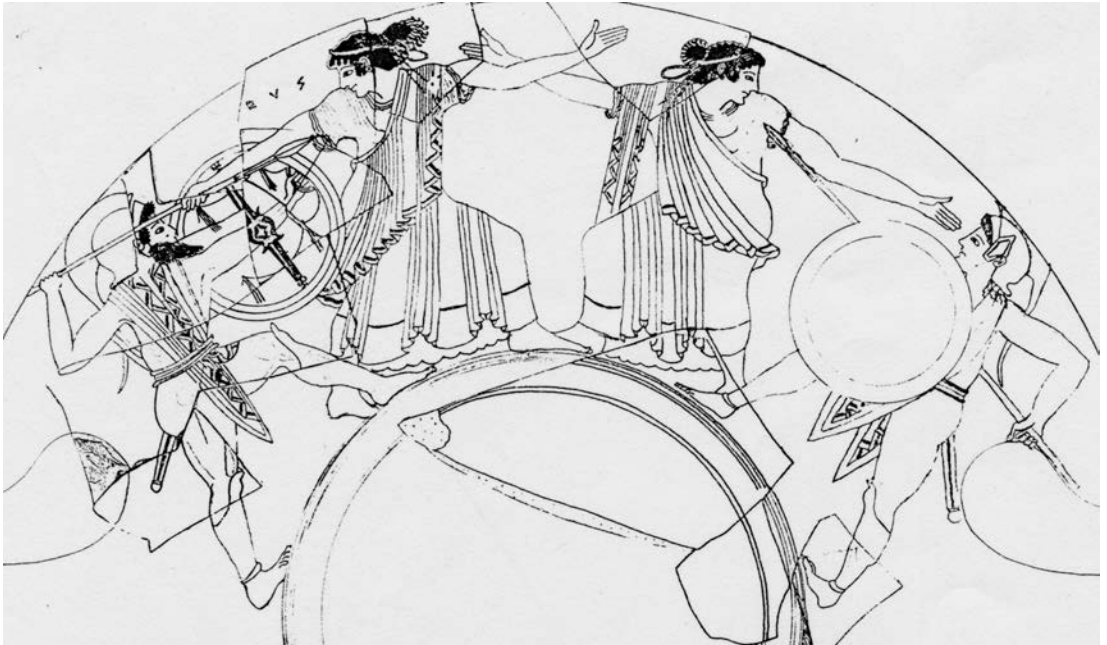


Abb. 425  
Achaier bedrängen Troiane-  
rinnen. Attische Schale des  
Onesimos, Berlin, Anti-  
kensmlg., um 500-490

Abb. 426  
Achaier tötet Troianerin  
(rechte Szene). Attische  
Schale des Onesimos,  
Rom, Villa Giulia, um 490  
(Detail von Abb. 428)



Abb. 427  
Achaier tötet Troianerin.  
Attische Schale des  
Stieglitz-Malers, Athen,  
Nationalmus., um 480

droht; die blutende Wunde an der Kehle der Frau verweist unmißverständlich auf ihren bevorstehenden Tod. Doch ist es nicht nur die Rolle des ohnmächtigen Opfers, in der die Troianerinnen nun in den vielstimmigen Darstellungen der Ilioupersis auftreten. Daneben zeigen sie die Vasenmaler in verzweifelter Gegenwehr gegen die Achaier kämpfend: Auf seiner Schale in Rom (Abb. 426. 428) läßt Onesimos sowohl die unterliegende Troianerin sich mit der Mörserkeule wehren als auch eine wei-





tere Trojanerin mit einer Doppelaxt agieren<sup>155</sup>. Im tapferen Angriff erscheinen schließlich zwei Trojanerinnen auch auf der Schale des Brygos-Malers in Paris<sup>156</sup> (um 490/80, Abb. 429) sowie auf der Kalpis des Kleophrades-Malers in Neapel<sup>157</sup> (um 490/80, Abb. 430), die jeweils gegen einen Achaier mit geschwungener Mörserkeule stürmen<sup>158</sup>.

In ihrem Angreifen sind die Trojanerinnen den Thrakerinnen in den Orpheus-Bildern verwandt, die ebenfalls ab 490/80 aufkommen und die Frauen in ähnlicher Ikonographie gegen den Sänger stürmen lassen, zum Teil auch mit denselben ‚Waffen‘, der Mörserkeule oder der Axt (Abb. 388–389. 391). Allerdings divergiert die Kräftekonstellation deutlich: Die Trojanerin kämpft immer allein gegen einen gut gerüsteten Hopliten, während die Thrakerinnen meist in Überzahl über den wehrlosen Sänger herfallen. Je nach szenischem Kontext gewinnt somit das Motiv der kämpfenden Frau eine andere Bedeutung<sup>159</sup>. Wie differenziert die Frauen aber auch immer begriffen wurden, ganz offensichtlich ist die damals

Abb. 428  
Szenen der Ilioupersis: links wehrhafte Trojanerinnen mit Mörserkeule und Axt. Attische Schale des Onesimos, Rom, Villa Giulia, um 490



Abb. 429 Trojanerin greift einen Achaier an. Attische Schale des Brygos-Malers, Paris, Louvre, um 490–480 (gegenüberliegende Gefäßseite zu Abb. 407)



Abb. 430 Trojanerin greift einen Achaier an. Attische Kalpis des Kleophrades-Malers, Neapel, Mus. Archeologico Nazionale, um 490–480 (anschließende Szene zu Abb. 408)





Abb. 431  
Klytāimnestra stürmt mit Axt auf Tür zu. Attische Schale des Brygos-Malers, verschollen, ehml. Berlin, Staatl. Mus., um 480–470



Abb. 432  
Thrakerin präsentiert das blutende Haupt des Orpheus. Attische Hydria, Paris, Cabinet des Médailles, um 480

aufkommende Faszination überhaupt an der Darstellung der gewaltvoll agierenden Frau. Nur vor diesem Hintergrund ist auch die plötzliche Beliebtheit der Orpheus-Bilder zu verstehen, mit den variantenreich ihre Waffen gegen den Sänger schwingenden und stoßenden Thrakerinnen (Abb. 388–392). Ebenso fand auch die Darstellung der rasenden Klytāimnestra seit den 80er Jahren zunehmende Beliebtheit (Abb. 379, 387); auf einem Kolonnettenkrater in Caltanissetta<sup>160</sup> erscheinen gar eine Thra-

kerin, die brutal ihren Bratspieß in den Körper des Orpheus rammt, und Klytaimnestra, die mit ihrem Schwert Cassandra ersticht, als Gegenpaare kombiniert. Und auch als Einzelmotive findet man die rasenden Frauen dargestellt: Klytaimnestra auf einem Innenbild einer Schale des Brygos-Malers<sup>161</sup> (um 480/70, Abb. 431), die mit der Axt in der Rechten auf eine Tür zustürmt, hinter der sich der Betrachter den Mord an Aigisthos denken muß – oder auf einer Hydria in Paris<sup>162</sup> (um 480, Abb. 432) eine Thrakerin, die das blutende Haupt des Orpheus vor sich hält.

Kurzum: In den Jahrzehnten ab 510 bis 480 weitete sich also das Repertoire an ungewöhnlichen Gewaltszenen, in denen nun mehr und mehr auch Frauen als zentrale Protagonisten auftraten<sup>163</sup>. Damit war das Spektrum an denkbaren Opfern, aber auch Tätern weitgehend ausgereizt. Insgesamt überzog nun ein breites Feld an Bildern verschiedenster Gewaltszenen, unter unterschiedlichsten Konstellationen und mit unterschiedlichsten Protagonisten, die attischen Vasen des späten 6. und vor allem des frühen 5. Jh. bis 480/70.

Ein letztes Bildthema bleibt in unserem Überblick noch anzusprechen. Denn es waren nicht nur die Bilder kraftvollen Kämpfens, erbarmungslosen Bedrohens und brutalen Tötens, die ab dem späten 6. Jh. zunahmen: Auch die Bilder des aggressiven Streites fanden damals zunehmende Beliebtheit. So gewinnen ab 530/20 etwa die Darstellungen der aufbrausenden und streitenden Helden an Interesse, die den Konflikt jenseits der normalen Schlacht, aus verletztem Ehrgefühl, beschreiben (Abb. 433<sup>164</sup>). Gleiches gilt auch für die Bilder vom Streit zwischen Herakles

Abb. 433  
Streitende Helden.  
Attische Hydria der  
Leagros-Gruppe, London,  
British Mus.,  
um 520–500





Abb. 434  
Streit zwischen Herakles  
und Apollon um den Dreifuß.  
Attische Bauch-  
amphora des Malers von  
Tarquinia RC 6847,  
Tarquinia, Mus. Naziona-  
le, um 520–510

und Apollon, bei dem der Held den Dreifuß des Gottes raubt, damit eine Konfliktsituation provoziert und ihn teils sogar bedroht, indem er seine Keule aggressiv gegen Apollon schwingt (Abb. 434<sup>165</sup>). Auch diese Erzählung, in der Herakles überheblich den Gott zum Kräfteressen und Ringen um Macht herausfordert und dadurch zumindest temporären Ruhm zu gewinnen sucht, findet ab 530/20 ein auffallendes Interesse in den attischen Vasenbildern<sup>166</sup>.

Dieser Überblick kann die Verschiebungen im Themenspektrum der Gewaltdarstellungen nur skizzieren; im einzelnen bleiben die jeweiligen Bildthemen in ihrer ikonographischen Ausrichtung und damit inhaltlichen Bedeutung noch genauer zu erforschen. Offensichtlich wird aber schon bei diesem Überblick, daß es eine komplexere Bewegung war, die die Gewaltdarstellungen am Ende des 6. und Anfang des 5. Jh. erfaßte. Nahezu alle Formen gesellschaftlicher Interaktion werden nun in Szenen der gewaltvollen Auseinandersetzung formuliert und über Kriterien des Kräfteverhältnisses und der Machtkonstellation definiert. Wir haben es also mit einem vielschichtigen Phänomen zu tun. Die grundlegenden Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie, mit ihrer Steigerung pathetischer und dramatischer Inszenierung, bilden somit nur eine Seite in einem Prozeß, der parallel dazu auch zu einer explosionsartigen Ausweitung der Themenvielfalt führte. Beide Seiten müssen in dieser Parallelität gesehen und zu deuten versucht werden. Auch hier vermag ich nur in einer vorläufigen Skizze anzudeuten, in welche Richtungen m. E. weitergehend zu diskutieren ist:

Was beide Tendenzen, die Veränderungen im ikonographischen und die Ausweitung im thematischen Spektrum, in jedem Fall bewirkten, war eine gesteigerte Konzentration auf die Formulierung expliziter und klarer Kräfteverhältnisse – und somit auch eine stärkere Ausrichtung der Bilder auf einen Diskurs über Ruhm, Überlegenheit und Macht. So wie wir die Änderungen der Gewalt-Ikonographie als Ausdruck eines gesteigerten Wunsches nach betonter Inszenierung von Überlegenheit und Macht gedeutet haben, so scheint zumindest auch bei einem Großteil der neu aufkommenden Themen ein ähnliches Interesse erkennbar: Man weitet den Kreis an drastisch überwundenen Gegnern, um in weiteren Kampfkonstellationen die Vorstellungen von der machtvollen Überlegenheit zu formulieren, gegebenenfalls auch unter dem zunehmenden Wunsch nach einer stärkeren Absetzung in der eigenen Identität gegenüber verschiedenen Gegenpolen ethnischer, gesellschaftlicher, vielleicht auch geschlechterspezifischer und generationsspezifischer Art. Die Kämpfe der Helden gegen die verbrecherischen Unholde und Wegelagerer eröffnen die ikonographisch weitestreichenden Visionen absoluter Überlegenheit und strahlender Stärke, wie sie in keinem anderen Bild gewaltvoller Auseinandersetzung formuliert werden konnte. Die Bezwingung der frevelnden Nicht-Griechen wie Bousiris oder die Eurytos-Söhne veranschaulichen die griechische Überlegenheit gegenüber den Fremden. Die Bestrafung der Frevler Aktaion oder Pentheus, aber auch die Überwindung des Argos durch Hermes dienen parallel dazu, die überragende Macht der Götter ebenso über die Szenen gewaltvoller Bezwingung der Gegner signifikant zu machen. Hinzu kommen die Bilder der hoplitischen Kämpfe, die gleichfalls von dem wachsenden Interesse zeugen, die kraftvolle Überlegenheit gegenüber einem Gegner nun als vorrangiges Ideal hoplitischen Kampfes zu betonen (ähnlich wie dies auch in den gleichzeitigen Bildern athletischen Ringens geschieht<sup>167</sup>). Und die Bilder streitender Helden oder gar des Streites zwischen Herakles und Apoll thematisieren schließlich die hohe Bereitschaft zur aggressiven Provokation und zum ständigen Kräfteressen, um im direkten Beweis überragender Stärke entsprechende (und sei es nur temporär) Ehre und Ansehen zu gewinnen. Überall treten somit also das agonale Kräfteressen und die Definition von Kräfteverhältnissen als zentrale Vorstellungen in den Vordergrund, um hierüber sehr explizit und in immer wieder neuen Konstellationen die starke und machtvolle Dominanz des Einzelnen als bewunderte und angestrebte Qualität individueller Identität zu formulieren. Alles in allem bemächtigt sich somit ein zunehmend ‚hochgeheizter‘ Diskurs um Macht und Stärke der Bilderwelt der attischen Vasen.

Wie man die weiteren Bilder extremer oder anormaler Gewalt in diesem Kontext verstehen soll, bleibt zu diskutieren. Welche Bedeutung



hatten etwa die Bilder aggressiv tötender Frauen wie etwa Prokne oder die Thrakerinnen? Fungierten sie – mit Blick auf das Opfer – als Gegenentwürfe in einem auf männliche Überlegenheit ausgerichteten Diskurs, die schockieren oder zumindest emotional erregen sollten? Oder dienten sie – mit Blick mehr auf die Frauen als Aggressorinnen – eher dazu, als irrealen Visionen einer Verkehrung der normalen Kräfteverhältnisse den Betrachter zu unterhalten? Und wie sind die Bilder extremer Gewalt in den Szenen der Ilioupersis zu verstehen, mit den Angriffen der Achaier gegen die Troianerinnen oder der Gewalttätigkeit von Achill und Neoptolemos gegen Troilos, Priamos und Astyanax? Sollten sie als Beispiele eines verurteilenswerten Mißbrauchs des Auslebens von Überlegenheit schockieren? Oder sollten sie als Veranschaulichung transgressiver Kraftentfaltung und Kampfeswut den ambivalenten Charakter der herausragenden Helden unterstreichen, die zwar eine problematische, aber auch eine zugleich faszinierende Form gewaltiger Stärke und kompromißloser Konzentration allein auf die eigene Ehre zeigen? Wie auch immer diese Gewaltdarstellungen aber verstanden wurden: Sie waren ebenfalls Teil eines intensiv geführten Diskurses, der um die Ideale der kraftvollen Stärke, der Überlegenheit und der Macht (als Voraussetzung und zugleich Manifestation von Ruhm) kreiste – und bestätigten somit ihrerseits die zunehmende Konzentration, mit der sich die Bilderwelt der attischen Vasen in dieser Zeit auf diesen Diskurs ausrichtete.

### **Von 470 bis 400: Erneute Gegenbewegungen**

Die gesteigerte Orientierung der Gewaltdarstellungen auf die Vergegenwärtigung überlegener und machtvoller Stärke als gesellschaftlicher Wert des Einzelnen, wie sie hinter den Bewegungen sowohl im ikonographischen als auch im thematischen Spektrum dieser Bilder stand, vollzog sich, wie gesehen, sukzessive über die letzten drei Jahrzehnte des 6. und die ersten drei Jahrzehnte des 5. Jh., mit gewissen Schüben um 510 und dann nochmals in den 90er und 80er Jahren. Konsequenterweise wurden dabei die Möglichkeiten immer weiter ausgereizt und auch der Diskurs auf ein emotional immer ausgereiztes Niveau der Auseinandersetzung transportiert. Am Ende dieser chronologischen Entwicklung standen dann Bildentwürfe besonders forcierter Brutalität und Aggressivität, die wir in den Einzelanalysen immer wieder als Höhepunkt einer drastischen und expliziten Gewalt-Ikonographie kennengelernt haben.

An dieser Stelle setzte dann in den 70er Jahren eine gegenläufige Bewegung ein. Allerdings beschränkte sie sich – und das scheint mir wichtig – nur auf den Horizont der Gewalt-Ikonographie. Die Weite im thematischen Spektrum blieb hingegen vorerst unverändert (und wird



erst ab den 50er Jahren reduziert). Diese Beibehaltung der thematischen Optionen läßt vermuten, daß das Interesse am entsprechenden Diskurs keinen gravierenden Veränderungen unterworfen war. Das bestätigt auch die Interpretation der ikonographischen Veränderungen. Denn so einschneidend sie auch auf den ersten Blick erscheinen, so erweisen sie sich doch weniger inhaltlich als vielmehr formal bedingt<sup>168</sup>. Letztlich scheinen sie vor allem auf eine andere, bildsprachlich verbesserte und wirkungsvollere Formulierung derselben Ideale, Überlegenheit und Stärke, zu zielen. Die grundsätzliche Änderung besteht im erneuten Wandel von der expliziten wieder zurück zur impliziten Gewalt. Diese Entwicklung mag zunächst an die archaischen Bilder um 550–530 erinnern, die einen entsprechenden Wandel vollzogen hatten. Doch liegt zwischen den archaischen und den frühklassischen Bildern ein entscheidender Unterschied in der jeweiligen Gesamtkonzeption der Gewaltszene: Während die archaischen Bilder polychron strukturiert waren, d.h. die Kontrahenten in zeitlich verschiedenen, ihrer Charakterisierung besonders angemessenen Handlungen vorführten, wird in den neuen Bildern das Handeln des Aggressors und das des Opfers auf denselben, eng definierten Zeitpunkt fixiert. Mit dieser monochronen Gestaltungsweise erschließt sich ein neues Potential an wirkungsvoller und emotional bewegender Schilderung von Gewaltszenen. Entscheidend ist nun die Wahl des Zeitpunktes. Und diesen wählen die frühklassischen Bilder in neuartiger Weise: Im Unterschied zu den vorausgehenden drastischen Bildern des späten 6. und frühen 5. Jh. zeigen sie nicht mehr das unmittelbare Töten und Sterben, sondern vielmehr den vorausgehenden Moment, mit der Androhung von Gewalt auf seiten des Aggressors und dem verzweiferten Reagieren des Opfers im Anblick des ihm drohenden Todes. So sehr nach den Spielregeln der Gewalt-Ikonographie unserer heutigen Bilder eine solche formale Dämpfung auf eine entsprechend inhaltliche Distanzierung von einer als zu belastend empfundenen expliziten Gewaltdarstellung weisen würde: Im Horizont der attischen Gewalt-Ikonographie scheint diese formale Reduktion expliziter Gewalt eher dazu zu dienen, den Auftritt des Stärkeren in seiner Überlegenheit nachdrücklicher zu formulieren, ohne aber die Drastik der Gewalttat in eine abgemilderte Form projizieren zu wollen. Mit dieser neuen impliziten Gewalt-Ikonographie lösen die Vasenmaler ein ästhetisches Problem, das den drastischen Bildern der vorausgehenden Jahrzehnte unweigerlich anhing: nämlich daß sie aufgrund der aufsehenerregenderen Möglichkeiten in der Ikonographie des unterliegenden und sterbenden Opfers die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Figur des Stärkeren weg und eher hin zu seinem Opfer lenkten. Denn in dessen Unterliegen und Sterben liegt die Hauptinformation, will man die Konstellation der Auseinandersetzung und ihren Ausgang verstehen. Dieses Manko einer ‚falsch‘

akzentuierten Lenkung des Betrachter-Interesses wird in der neuen Gewalt-Ikonographie gelöst: Das Opfer erscheint in einer ästhetisch wieder stärker marginalisierten Ikonographie des Unterliegens. Vor allem aber lenkt auch das stärkere Reagieren des Opfers auf den sich bedrohlich nähernden Aggressor den Blick des Betrachters wieder mehr auf den Aggressor – dessen Auftreten es dem Betrachter erst erlaubt, die gesamte Situation der Auseinandersetzung einzuschätzen und sich den Fortgang der Szene auszumalen. Genaugenommen bildet also die neue implizite Gewalt-Ikonographie die letzte logische Konsequenz der gesamten Entwicklung, die sich seit dem ausgehenden 6. Jh. mit dem zunehmenden Interesse an einer eindrucksvollen Inszenierung von Überlegenheit und Stärke des Siegers vollzogen hatte. Insofern dürfen wir die Zäsur in der Gewalt-Ikonographie, die in den 70er Jahren aufkam, auch nur bedingt als eine gravierende Zäsur in der Gewaltdarstellung verstehen: Streng genommen vollzieht sich die Zäsur vor allem im formalen Horizont der Gewalt-*Ikonographie*, ohne aber einen wesentlichen Bruch im inhaltlichen Diskurs der Gewalt-*Darstellungen* zu bewirken.

In der betonteren Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Stärkeren liegt die *eine* Qualität, die die neue Gewalt-Ikonographie auszeichnet. Die andere liegt in einem neuen Potential emphatischer Vermittlung und emotionaler Unterhaltung. Indem die Gewaltszene nun auf den Moment *vor* dem eigentlichen Höhepunkt der Gewalt-Ausübung verschoben wird, fordern die Bilder den Betrachter auf, sich den Fortgang der Szene in seiner Phantasie selbst auszumalen. Damit erreichen sie, daß sich der Betrachter intensiver mit der im Bild geschilderten Situation auseinandersetzt, die Stärke des Siegers und die Bedrohung für das Opfer einzuschätzen versucht – und sich damit unweigerlich auch in die Situation der Protagonisten versetzt. Somit wird für ihn die Gewaltszene nachdrücklicher in ihrer ganzen emotionalen Dimension erfahrbar. Das, was die Bilder zuvor explizit zeigten und die neuen Bilder zu zeigen verweigern, entfaltet sich also um so wirkungsvoller in der Phantasie des Betrachters (weswegen auch die Interpretation der neuen Gewalt-Ikonographie als Indiz für eine intendierte Abmilderung in der Schilderung von Gewalt nicht überzeugen kann<sup>169</sup>). Und dieser stärkere Appell an den Betrachter eröffnete wiederum den Bildern die Möglichkeit, die Vorstellungen von der kraftvollen Überlegenheit des Stärkeren nochmals emphatischer und damit letztlich auch überzeugender zu vermitteln.

Das heißt: Der Gewinn der neuen Gewalt-Ikonographie liegt vor allem darin, daß sie den bisherigen Diskurs um Stärke und Überlegenheit nochmals nachdrücklicher und pointierter zu artikulieren versteht. Dies gelingt ihr, indem sie gemäß dem ästhetischen Potential der Gewalt-Ikonographie die Aufmerksamkeit des Betrachters nun gezielter auf die Inszenierung des Stärkeren lenkt und zugleich eine neue emotionale Aus-

einandersetzung des Betrachters mit den Bildern provoziert, die die Reflexion auf die im Bild thematisierten Vorstellungen nochmals intensiver werden läßt.

Mit dieser Neuausrichtung der Ikonographie weitet sich konsequenterweise auch wieder das ikonographische Spektrum der Gewaltdarstellungen. Denn die Darstellung der impliziten Gewalt erlaubt den Vasenmalern, bei der Wahl des Zeitmomentes nun zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu entscheiden: Einzig *vor* dem Höhepunkt der eigentlichen Gewalt-Ausübung muß er liegen, was jedoch auf viele Zeitpunkte zutrifft. So kommt es, daß die Vasenmaler die Gewaltszenen unter verschiedenen Zeitmomenten schildern und dabei das Spektrum bis an seine Ränder ausreizen. So zeigen manche Bilder die Handlung bis fast auf die Spitze getrieben, indem sie die Waffenspitze dicht an das Opfer heranzuführen lassen und somit dem Moment knapp vor dem tödlichen Stoß zeigen<sup>170</sup>. Andere Bilder wählen die entgegengesetzte Richtung und zeigen das allererste Aufeinandertreffen der Kontrahenten, in dem noch keine Entscheidung über den weiteren Fortgang des Konfliktes angelegt ist<sup>171</sup>. Und wiederum andere Bilder pendeln sich in verschiedenen Gewichtungungen zwischen diesen beiden Optionen ein. So kommt es schnell zu einer beachtlichen Heterogenität, die sich von der einseitigen Konzentration der vorausgehenden Bilder auf stark polarisierte Kampfszenen deutlich absetzt. Dabei muß die Suche nach aufsehenerregenden und die Phantasie des Betrachters besonders provozierenden Ikonographien ein wesentlicher Motor für den plötzlichen ikonographischen ‚Wildwuchs‘ gewesen sein. Denn die verschiedenen Schilderungen bieten je nach Wahl des Zeitmoments ein unterschiedliches Potential an spannungsvoller Darstellung: Die Bilder mit der dicht an das Opfer herangeführten Waffenspitze entwerfen eine Szene, die kurz vor dem eigentlichen Höhepunkt abbremsst, gewissermaßen die Luft anhält und damit den Betrachter herausfordert, sich die psychischen Qualen des vom Tod Bedrohten um so eindringlicher zu vergegenwärtigen. Die Bilder mit den offenen Kampfszenen verweigern dagegen jeden Hinweis, wie sich der Betrachter die Entwicklung der Auseinandersetzung denken soll; da es sich hier jedoch häufig um mythische Szenen mit bekanntem Ausgang handelt, spielt die offene Darstellung zugleich mit dem Wissen des Betrachters – und provoziert seine Phantasie in einer zwar gerichteten, aber um so nachhaltigeren Weise.

Ganz offensichtlich zielen die Vasenmaler nun immer stärker darauf, die Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild und den in ihm thematisierten Vorstellungen zu intensivieren. Die dabei gewählte Strategie, dem Betrachter eine Szene aus einer komplexeren Handlung vorzulegen, die ihm aber gerade das nicht zeigt, was er eigentlich wissen bzw. sehen will, ist freilich nicht neu. Schon im späten 6. und frühen 5. Jh. bedienten sich ihrer manche der führenden Vasenmaler, wenn es

darum ging, komplexere narrative Darstellungen zu entwickeln<sup>172</sup>. Nun jedoch, ab den 70er Jahren, wird diese Strategie in den weiteren Horizont der vornehmlich deskriptiven Bilder übertragen – und das heißt – für Bilder nun auch verwendet, die für diese Form spannungsvoller Schilderung eigentlich weniger gut geeignet sind. Das zeigt deutlich, wie sehr das Interesse der Vasenmaler und der Betrachter damals auf eine solche Form emotionaler Unterhaltung ausgerichtet war. Sollte nun aber bei nahezu jedem Bild ein solches Spiel mit der Phantasie des Betrachters entwickelt werden, war es nur logische Konsequenz, daß die Vasenmaler bei der ikonographischen Konzeption der Bilder wieder mehr nach Differenz und Vielfalt strebten.

Die erneute Ausweitung des ikonographischen Spektrums der Gewaltdarstellungen bildet somit die erste Konsequenz dieser neuen Entwicklung, den Betrachter mit spannungsvollen Szenen zu unterhalten. Doch reicht das hier erschlossene Potential nicht allzu weit, besonders im Fall der deskriptiven Bilder. Denn ihnen stehen nicht die Möglichkeiten zu, die die mythisch-narrativen Bilder besitzen: Diese können dank der hinter ihnen stehenden Geschichte eine Erwartungshaltung beim Betrachter provozieren, jenseits des Bildes, die dann durch die ikonographische Gestaltung leicht wieder konterkariert werden kann. Hier entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen narrativem Wissen und ikonographischer Gestaltung, aus dem die narrativen Bilder ihren Reiz entfalten können. Die deskriptiven Bilder haben hingegen keine Möglichkeit, jenseits des Bildes eine solche Erwartungshaltung beim Betrachter aufzubauen: Das Provozieren der Erwartung und das Konterkarieren müssen gleichzeitig innerhalb des Bildes erwirkt werden. Ab den 60er Jahren sehen wir die Vasenmaler mit diesem Manko der deskriptiven Bilder ringen. Ergebnis ist die Entwicklung einer komplexeren Ikonographie: Sie entwirft im Bild zwei gegenläufige Asymmetrien im Kräfteverhältnis, wodurch die Handlungsszene verunklärt ist und somit dem Betrachter divergente Hinweise bezüglich des Ausgangs angeboten werden. Bei den Hoplitenkämpfen versucht man etwa, zunächst ein asymmetrisches Kräfteverhältnis durch eine unterschiedliche Ausrüstung oder ein unterschiedliches Agieren der Kontrahenten zu definieren, das dann durch eine gegenläufige Asymmetrie in der Führung der Waffen und damit der Bedrohung der Gegner wieder aufgehoben bzw. sogar in die entgegengesetzte Richtung akzentuiert wird<sup>173</sup>.

Hieraus entwickelt sich ein zunehmend intellektuelles Spiel, mit dem die Bilder die Betrachter zu unterhalten versuchen. Seinen Höhepunkt findet dieses dann in den Bildern der 50er bis 30er Jahre. Nun versucht man, die Strategie der Verunklärung dahingehend zu nutzen, daß man sie für die mythisch-narrativen Bilder verwendet und damit das Spiel mit der Erwartung und Gegenerwartung um eine weitere Runde noch-

mals erweitert. Bestes Beispiel sind dafür die Bilder der Amazonomachie<sup>174</sup>. Sie evozieren beim Betrachter, bedingt durch seine Parteinahme zugunsten der Griechen, eine Erwartungshaltung, die dann von der Konzeption der Szene, mit dem starken Angriff der Amazone und dem defensiv-schwachen Auftreten des Hopliten, konterkariert wird, wobei das hier dann erwirkte Entsetzen schließlich durch die gegenläufige Waffenführung wiederum umgekehrt wird: Die Erwartungshaltung bzw. Hoffnung des Betrachters wird eingelöst, aber auf Umwegen einer emotionalen Erregung. Die damals aufkommende Bildidee vom scheinbar schwachen Sieger bildet den Höhepunkt dieser verunklarenden Kampfkongraphie – und ein relativ singuläres Phänomen innerhalb der Kampfdarstellungen aller anderen Epochen und Kulturen.

Das besondere Potential der neuen Bilder, auf das die Vasenmaler der 70er bis 30er Jahre mehr und mehr setzen, liegt also in ihrem subtilen Entwurf der Gewaltszenen. In einer eher leisen, aber keineswegs weniger eindrücklichen Weise konfrontieren sie die Betrachter mit der Gewalt und bieten ihnen dabei ein zunehmend raffiniertes Spiel an emotionaler wie aber auch an intellektueller Unterhaltung.

Dieses Phänomen läßt sich auch bei weiteren Gewaltbildern beobachten. Ich will dies hier nur anhand weniger Beispiele andeuten. Die Verschiebung des dargestellten Zeitmoments, von der expliziten hin zur impliziten Gewalt, findet sich nahezu durchweg bei allen Bildthemen, soweit sie auch nach den 70er bzw. 60er Jahren dargestellt werden. So zeigen die Vasenmaler etwa den Angriff der Thrakerinnen auf Orpheus nun in einer deutlich abgemilderten Form: Auf einer Halsamphora des Phiale-Malers in München<sup>175</sup> (um 440/30, Abb. 435) erscheint der Sänger nicht mehr wie auf den früheren Bildern sterbend zu Boden sinkend, von Bratspießen durchbohrt oder von den Thrakerinnen explizit gemordet. Vielmehr weicht Orpheus hier nun vor dem Angriff meist nur noch einer Thrakerin zurück, in verzweifelter Panik vor dem ihm drohenden Tod. Ähnlich bricht auch Argos auf einer Hydria des Agrigento-Malers in Boston<sup>176</sup> (um 460/50, Abb. 436) nicht mehr sterbend zusammen, sondern flieht im eiligen Lauf vor dem sich bedrohlich nähernden Hermes. Gleichermaßen verschiebt sich auch bei der Bestrafung des Pentheus der dargestellte Zeitmoment. Während die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. die Bacchen nach der Tat zeigten, mit den blutigen Fetzen ihres zerrissenen Opfers, ist auf einem hochklassischen Lekanis-Deckel in Paris<sup>177</sup> (um 440/30, Abb. 437) der Moment kurz vor der furchtbaren Tat wiedergegeben: Zwei Bacchen halten den Frevler an Armen und Bein gepackt und beginnen, ihn an seinen Gliedern auseinanderzuziehen. Immer wieder akzentuieren die Vasenmaler nun also statt der physischen Schmerzen des Sterbenden bzw. des bereits Toten die psychischen Qualen des vom Tod Bedrohten.





Abb. 435  
Orpheus weicht vor  
Thrakerin zurück. Atti-  
sche Halsamphora des  
Phiale-Malers, München,  
Antikensmlg.,  
um 440-430



Abb. 436  
Argos flieht vor Hermes.  
Attische Hydria des  
Agrigento-Malers,  
Boston, Mus. of Fine  
Arts, um 460-450

Abb. 437  
Bacchen halten Pentheus  
gepackt. Attischer  
Lekanis-Deckel, Paris,  
Mus. du Louvre,  
um 440–430



Die Bilder vom Tod des Aktaion funktionieren entsprechend, entwickeln aber darüber hinaus ein anspruchsvolleres Potential. Grundsätzlich ergeht es Aktaion ähnlich wie Orpheus, Argos oder Pentheus. Auch er erlebt im Bild nun weniger den todbringenden Überfall der Hunde als vielmehr ihren vorausgehenden Angriff. So zeigt ein Kelchkrater des Dinos-Malers im New Yorker Kunsthandel<sup>178</sup> (um 450/40, Abb. 438) Aktaion nicht mehr ohnmächtig den Hunden ausgeliefert, sondern wehrhaft auf ihren Angriff reagierend, indem er sein Pedum gegen die Hunde schwingt. Auch bricht der Jäger nicht mehr sterbend zu Boden, wie er dies auf den früheren Bildern noch tat, sondern erscheint in der Haltung des Fliehenden. Und auch der Angriff der Hunde ist in seiner aggressiven Wucht reduziert: Sie rennen herbei, im Begriff, an ihrem Opfer hochzuspringen und es anzufallen, aber noch keiner von ihnen hat sich in den Körper ihres Opfers verbissen – auch sie verharren somit im spannungsvollen Moment des ‚Davor‘. Wieder thematisiert der Vasenmaler also vor allem die psychischen Qualen des vom Tod Bedrohten, zeigt ihn sich verzweifelt wehren und um sein Leben kämpfen bzw. hoffen. Doch läßt er gleichzeitig auch keinen Zweifel daran, wie die Szene enden wird. Geschickt versteht er es, die Reduktion in der eigentlichen Drastik der Szene durch zusätzlich kommentierende Motive wieder zu kompensieren. So fügt er am rechten Rand zwei Jagdgefährten des Aktaion hinzu, deren Reaktion auf das tragische Schicksal verweist: Der linke von beiden, Diokles, eilt mit weitem Schritt nach rechts, hebt erregt gestikulierend seine Rechte, um – dem Botenbericht in der Tragödie vergleichbar – dem zweiten Gefährten von dem Unglück zu berichten<sup>179</sup>; dieser weicht entsetzt zurück und kommentiert durch sein Verhalten

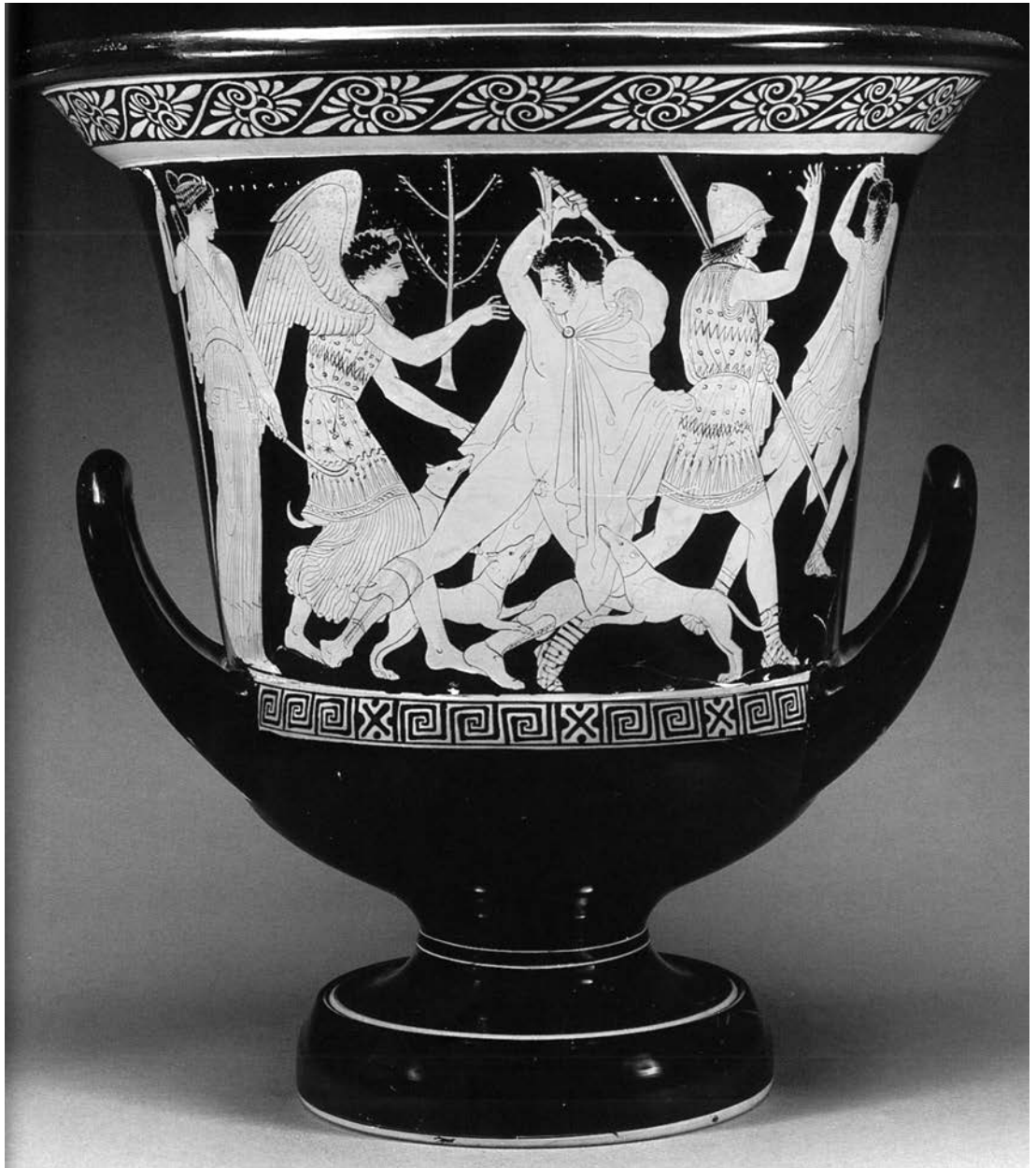


Abb. 438  
Die Hunde greifen  
Aktaion an. Attischer  
Kelchkrater des Dinos-  
Malers, New York,  
Kunsthandel,  
um 450-440

den schrecklichen Inhalt der Nachricht sowie damit auch zugleich die tragische Dimension des Geschehens. Doch damit nicht genug: Auch bedient sich der Vasenmaler der Figur der Hekate, die er von links gegen Aktaion eilen läßt. Damit macht er die angreifenden Hunde ausdrücklich zu den Trabanten der furchterregenden Herrin der Totengeister<sup>180</sup> und unterstreicht dadurch die todbringende Raserei der angreifenden Hunde, die durch die neue Ikonographie der nur herbeistürmenden Hunde nicht mehr eindrücklich vermittelt werden kann<sup>181</sup>. Die fehlende Brisanz in der Darstellung der impliziten Gewalt, die durch die Vorverlegung des Zeitmoments in Kauf genommen werden mußte, wird also in raffinierter Weise durch Zusatzfiguren wieder ausgeglichen, die auf das furchtbare und unabwendbare Schicksal des Aktaion um so betonter verweisen. Hier stoßen wir wieder auf die Spielarten einer anspruchsvolleren Ikonographie, die sich gewissermaßen der Idee der gegenläufigen Asymmetrien bedient: Der Angriff der Aggressoren, in diesem Fall der Hunde, wird zunächst abgeschwächt, um dann durch Zusatzmotive wieder um so bedrohlicher inszeniert zu werden.

Eine andere Strategie finden wir etwa bei den Bousiris-Bildern. Hier wird der gewählte Zeitpunkt weitestmöglich zurückverschoben, um die Darstellung im Bild und das Wissen des Betrachters über den Ausgang der Szene in ein besonderes Spannungsverhältnis zu setzen. Auf einer Schale des Malers von Louvre G 456 in Berlin<sup>182</sup> (um 440, Abb. 439) erscheint Herakles von zwei Ägyptern gefesselt herbeigeführt, woran sich der Versuch der Ägypter anschließen wird, den Helden zu opfern, mit den für sie daraus entstehenden Konsequenzen. Der Reiz dieses Bildes entsteht aus seinem Spiel mit dem Wissen des Betrachters. Jeder, der die Bousiris-Geschichte in diesen Bildern erkennt, weiß um die drohende Gefahr, in der sich die Ägypter nichtsahnend befinden – und wird sich in seiner Phantasie ausmalen, wie es zum Umschwung kommen wird:

Abb. 439  
Ägypter führen den gefesselten Herakles. Attische Schale des Malers von Louvre G 456, Berlin, Antikensmlg., um 440







Abb. 440  
Theseus steht vor Skiron.  
Attischer Kolonnenkrater des Kopenhagener  
Malers, Basel, Kunsthandel, um 460

wie sich Herakles aus seiner Fesselung befreien und die Ägypter für ihr frevelhaftes Verhalten bestrafen wird. In ähnlicher Weise gestalteten manche Vasenmaler auch den Konflikt zwischen Theseus und Skiron oder Sinis, wie es etwa ein Kolonnenkrater des Kopenhagener Malers im Basler Kunsthandel<sup>183</sup> (um 460, Abb. 440) zeigt: Die beiden Kontrahenten erscheinen im Moment ihres ersten Aufeinandertreffens, der Verbrecher noch passiv auf einem Felsen sitzend und abwartend, Theseus vor ihm stehend, in angespannt-aggressiver Haltung. Wieder entsteht der Reiz des Bildes aus dem Wissen des Betrachters, der sich den Fortgang der Szene, mit dem Ausbrechen des Konfliktes und der Überwindung des Verbrechers, in seiner Phantasie weiter ausmalen wird.

Freilich, all diese Bilder vermögen nicht ein solches Spiel der Verwirrung zu entfalten, wie es bei den Bildern der Amazonomachie möglich ist<sup>184</sup> (Abb. 278–279). Deren einzigartige Qualität lag darin, daß sie zwar eine Erwartungshaltung beim Betrachter evozieren konnten, aber ihm zugleich keine Gewißheit gaben, wie die Szene ausgehen wird – da im Fall der Amazonomachie grundsätzlich der Kampf zwischen einem anonymen Griechen und einer Amazone unterschiedlich ausgehen kann. Dem Betrachter blieb somit nur die Hoffnung, nicht aber die Sicherheit, welchen Ausgang er sich denken mochte. Eine solche Offenheit bestand bei den meisten mythisch-narrativen Szenen nicht, da die hinter ihnen stehende Erzählung einen klaren und eindeutigen Ausgang voraussetzte, den das Bild nicht überzeugend konterkarieren konnte. Entsprechend wählten die Vasenmaler in den narrativen Bildern eher die Strategie, den Zeitmoment überraschend weit zurückzuschieben und all das im Bild auszublenden, was die eigentliche Gewaltszene ausmachte: Bedrohung



und Gewalttätigkeit, das heißt, all das, was der Betrachter eigentlich erwartete. Die Spielarten der intellektuellen Unterhaltung gestalteten sich also von Bild zu Bild unterschiedlich. Ihnen allen, deskriptiven wie narrativen Bildern, war aber gemeinsam, daß sie die Gewalt-Ikonographie zunehmend auf eine Form extrem spannungsvoller Schilderung ausrichteten, die den Betrachter zu einer außergewöhnlich intensiven Auseinandersetzung mit dem Bild provozierte und ihm damit eine besonders anregende sowie seinen Interessen folgende Reflexion auf die hinter dem Bild stehenden Vorstellungen erlaubte.

Halten wir fest: Es ist in erster Linie ein Wandel in der bildsprachlichen Formulierung sowie in der ästhetischen Präsentation, der hinter den Veränderungen der Gewalt-Ikonographie seit den 70er Jahren steht. Dabei reizen die Bilder zum einen die Inszenierung des Stärkeren in seiner Überlegenheit aus, um nun um so nachdrücklicher und zugespitzter die Ideale der Stärke und Macht im Bild artikulieren zu können. Zum anderen erschließen sie ein neues Potential, den Betrachter nachhaltig und anspruchsvoll zu unterhalten – und ihn dadurch zu einer um so intensiveren Auseinandersetzung mit den Bildern und dem in ihnen getragenen Diskurs zu verlocken. Hier offenbart sich ein Umgang mit den Darstellungen der Gewalt, der wenig mit den Erklärungsvorschlägen der Forschung zu tun hat, die die ikonographischen Veränderungen auf eine Problematisierung sowie eine Distanzierung von der Gewalt zurückführen. Mehr oder weniger das Gegenteil scheint der Fall zu sein: Die früh- und hochklassischen Bilder eröffnen ein geradezu außergewöhnliches Ausmaß an subtiler und interessierter Auseinandersetzung mit der Gewalt, die selbst das Potential emotionaler Erregung, das die drastischen Bilder zuvor eröffnet hatten, nochmals überbot.

Natürlich: Jede Veränderung in der formalen bzw. ästhetischen Ausgestaltung bedingt immer auch eine Verschiebung im inhaltlichen Potential der Bilder – gleichgültig, ob diese von Anfang an auch intendiert bzw. erkannt wird oder nicht. Und so wichtig es ist, daß wir bei der Bewertung der neuen Gewalt-Ikonographie das Ausbleiben einer grundsätzlichen Zäsur im Diskurs betonen, so falsch wäre es, damit zugleich jede inhaltliche Verschiebung im Diskurs negieren zu wollen. Eine zumindest graduelle Verschiebung in der Inszenierung des Stärkeren war durch die implizite Gewaltdarstellung durchaus angelegt – und wird früher oder später auch als weiterer Reiz der neuen Gewalt-Ikonographie begriffen worden sein. Hier eröffnet sich eine weitere Tendenz, die für die Bilder ab den 70er Jahren charakteristisch erscheint, wenn auch nicht gleich in dem Ausmaß, wie es für die eben skizzierten Phänomene zunächst der Fall war; aber in ihr sollte eine große Zukunft liegen: Gemeint ist die Verabsolutierung des Siegers, die zumindest latent in

der neuen, impliziten Gewalt-Ikonographie angelegt ist. Während die explizite Gewalt bei den vorausgehenden Bildern die kraftvolle Überlegenheit in ihrer eigentlichen Manifestation zeigte, in der dynamischen Kraftentladung und zugleich im Spiegel ihrer Auswirkung, dem Unterliegen und Sterben des Gegners, so fällt in der neuen Ikonographie dieser Aspekt der direkten Manifestation weg. Das bedrohliche Nähern des Stärkeren und das verzweifelte Zurückweichen seines Gegners suggeriert eine Überlegenheit des Siegers, die des Beweises an sich nicht mehr bedarf: Allein das kraftvolle Auftreten verweist auf seine Stärke und Macht gegenüber dem Feind.

Hier liegt der Beginn einer Entwicklung, die schließlich zu einer Entagonalisierung von Stärke und damit auch zu einer Verabsolutierung von Macht führen wird – und die dadurch ein neues Verständnis vom ‚Sieger‘ generieren wird<sup>185</sup>. Davon sind die Bilder des 5. Jh. noch entfernt. Und es wird erst die Bilderwelt des 4. Jh. sowie noch stärker die des Hellenismus sein, in der dieses neue Sieger- und Machtverständnis nach vorne treten wird. Im 5. Jh. hingegen bleibt die Abhängigkeit temporär verstandener Macht von dem immer wieder neu zu erbringenden Nachweis überlegener Stärke noch gewahrt, gemäß dem Prinzip des agonalen Denkens. Und dennoch: Erste Experimente einer alternativen Sieger-Ikonographie zeichnen sich schon ab den 70er Jahren vorsichtig ab. Auch wenn sie sich vorerst noch nicht durchsetzen sollen, so ist es doch bemerkenswert, daß sie damals überhaupt aufgegriffen wurden.

Zwei Optionen einer Ikonographie des sich verabsolutierenden Siegers sind greifbar (und sie werden von da an immer wieder die Alternativen in der Präsentation absolut begriffener Sieger darstellen). Die eine Option besteht in der Feier des Siegers durch eine ihn auszeichnende Göttin oder Personifikation des Sieges. In diesem Sinn beginnen die Vasenmaler, in Kampfszenen hin und wieder die Siegesgöttin Nike einzufügen, die auf den Sieger zufliegt oder zueilt und ihn mit einer Tanie oder einem Kranz auszeichnet<sup>186</sup>: so etwa auf einem Kelchkrater des Pan-Malers in Cambridge<sup>187</sup> (Abb. 266), der den Kampf eines Griechen gegen eine Amazone zeigt, oder auf einem Kolonnettenkrater des Alkimachos-Malers in New York<sup>188</sup> (um 470/60, Abb. 441), auf dem der Kampf des Theseus gegen den Minotaurus dargestellt ist. Dadurch wird der Sieg als eigener Wert stärker akzentuiert und die Überlegenheit des Stärkeren jenseits ihrer eigentlichen Manifestation im Kampf formuliert. Doch bleibt in derartigen Szenen des Kräftemessens das Auftreten von Nike letztlich recht selten – und es sind erst die Bilder ab dem 4. Jh., die ihr dann eine breitere Bühne bieten werden<sup>189</sup>. Eine zweite Option, den Sieger zu verabsolutieren, bildet die Darstellung seines triumphierenden Auftretens in Absetzung von einem gedemütigten besiegten

Abb. 441  
Theseus tötet den Minotauros, dahinter Nike mit einer Tänie. Attischer Kolonnettenkrater des Alkimachos-Malers, New York, Metropolitan Mus. of Art (Flechter Fund, 1956), um 470–460



Gegner. Im Unterschied zu den Kampfdarstellungen definiert sich hier die Überlegenheit des Stärkeren nicht in der Gewalt am *Unterliegenden*, sondern nun in der Gewalt am *Unterlegenen*. Auch diese Bildversion findet erst ab der Wende vom 5. zum 4. Jh. ein wachsendes Interesse. Die Möglichkeiten einer solchen Ikonographie werden jedoch vereinzelt auch schon im 5. Jh. ausgelotet. Experimentierfeld sind wieder die Bilder vom Kampf des Theseus gegen Minotauros<sup>190</sup>: So erscheint etwa auf einer Schale der Gruppe von Bonn 73A in London<sup>191</sup> (um 470/60, Abb. 442) Theseus als absoluter Sieger, während das Monster tot hinter ihm am Boden liegt; Nike schwebt auf den Helden zu, um ihn zu bekränzen. Die Darstellung hebt somit Theseus in seiner strahlenden Sieghaftigkeit hervor; sein Gegner liefert zwar die argumentative Grundlage für diese Inszenierung, verkommt aber zum Statisten. Hier werden Sieghaftigkeit und Überlegenheit zu absolut gesetzteren Werten, die von ihrer expliziten Manifestation, im direkten Kräftemessen, gelöst erscheinen können. In der 2. Hälfte des 5. Jh. tauchen dann ganz vereinzelt auch Darstellungen von Unterlegenen als Gefangene auf, in deren Ohnmacht sich die Macht des Siegers spiegelt<sup>192</sup>: so etwa am Fries des Hephaisteion<sup>193</sup> (um 440/30, Abb. 443) in der Szene einer Gefangennahme, in der einem am Boden knienden Unterlegenen die Hände auf dem Rücken gefesselt werden, wobei ihm sein Bezwiner als Zeichen seiner Überlegenheit den Fuß brutal in den Rücken stößt. Doch erst ab dem 4. Jh. finden derartige Bilder, die ihren Reiz aus diesem Kontrast zwischen absoluter Überlegenheit und hoffnungslosem Unterlegensein schöpfen, ein größeres



Abb. 442  
Nike bekrönt Theseus,  
am Boden der tote Mino-  
tauros. Attische Schale  
der Gruppe von Bonn 73A,  
London, British Mus.,  
um 470–460

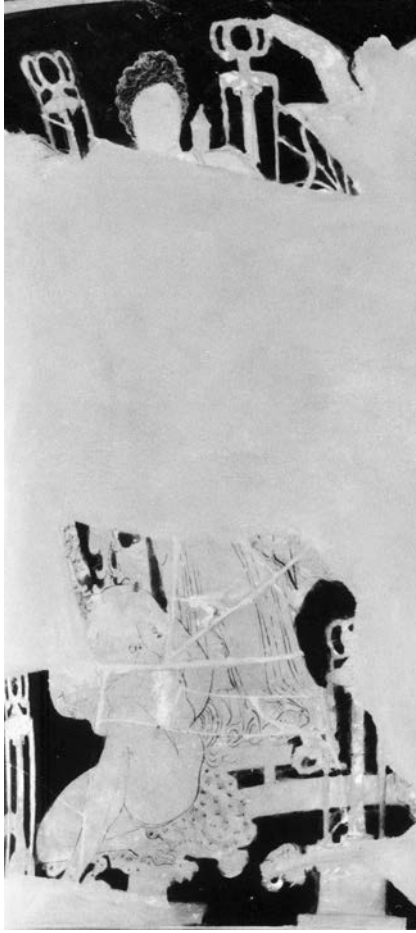
Interesse. Als Beispiel sei ein Kelchkrater in Oxford<sup>194</sup> (2. Hälfte des 4. Jh., Abb. 444) erwähnt, der den Sieg des Apollon über Marsyas zeigt: Der triumphierende Gott steht über seinem Opfer und wird von Nike bekrönt, während Marsyas mit auf dem Rücken gefesselten Händen am Boden kauert<sup>195</sup>.

Die Bilder des 5. Jh. bleiben also aufs Ganze gesehen auffallend verhalten, was die Verabsolutierung von Sieg und die Entagonalisierung von Stärke und Macht anbelangt. Überlegenheit und Stärke sind in ihnen weiterhin noch an die Manifestation im unmittelbaren Kräfteressen gebunden, in der Aktion des Kampfes. Dennoch zeigen sich im Laufe des 5. Jh. allererste Tendenzen hin zu einer absoluteren Definition des Siegers. Und die Tatsache, daß diese Tendenzen ungeachtet ihrer Selten-



Abb. 443  
Szene einer Gefangen-  
nahme. Ostfries des  
Hephaisteion, Athen,  
um 440–430

Abb. 444  
Triumph des Apollon über  
den gefesselten Marsyas.  
Attischer Kelchkrater,  
Oxford, Ashmolean Mus.,  
2. Hälfte des 4. Jh.



heit überhaupt auftreten – und zwar sehr deutlich auf die 70er und 60er Jahre konzentriert –, läßt erkennen, wie vital damals das Interesse am Diskurs um Sieghaftigkeit und Überlegenheit war. Derart vital, daß man sogar begann, jenseits der Grenzen des bestehenden agonalen Denkens zu experimentieren. Vor diesem Hintergrund wird man schließlich die neue Gewalt-Ikonographie der früh- und hochklassischen Bilder sehen müssen: Zweifelsohne werden die Vasenmaler sie *auch* in ihrem Potential verstanden und aufgegriffen haben, um eine graduell anders akzentuierte Vorstellung vom Sieger in seiner strahlenden Überlegenheit formulieren zu können.

Alles in allem können wir nun also drei grundsätzliche Tendenzen fassen, die die ikonographische Entwicklung während der 70er bis 30er Jahre bestimmen: 1) das Interesse an einer eindeutigeren Konzentration auf



die Figur des Stärkeren, 2) das Interesse an einer nachhaltigen, emotionalen und intellektuellen Unterhaltung und 3) das Interesse an einer eindrucksvollen Schilderung von überlegener Sieghaftigkeit. Aus dieser Konstellation ergibt sich eine einzigartige Situation innerhalb der Gewaltdarstellungen: Das Nebeneinander dieser verschiedenen Interessensstränge läßt in dieser Zeit das weiteste und komplexeste Spektrum erschließen, das jemals für die Gewaltdarstellungen im archaischen und klassischen Athen, ja sogar in den antiken Kulturen überhaupt gefunden werden sollte.

Strenggenommen müssen wir in diese Situation einer komplexen Gewalt-Ikonographie noch eine vierte Tendenz mit einberechnen: das Aufkommen einer wieder zunehmend polarisierenden Gewaltdarstellung. Wie wir dies vor allem bei den Bildern der Gigantomachie, aber auch der thessalischen Kentaumachie gesehen haben, treten ab den 50er und 40er Jahren Darstellungen auf, die wieder eine explizite Gewalt-Ikonographie und eine starke Kontrastierung zwischen Sieger und Opfer bevorzugen<sup>196</sup>. Diese Bilder stellen gewissermaßen den Gegenpol zu den subtilen Bildern verunklärter Gewaltszenen dar, die in dieser Zeit ihren Höhepunkt finden. Und es scheint durchaus denkbar, daß diese neuen Bilder letztlich auch direkt auf die Tendenz subtiler Konterkarierung konventioneller Gewaltszenen reagieren, indem sie deren komplizierten Entwürfen im Mechanismus der Kompensation um so einfachere Entwürfe klarer Kräfteverhältnisse gegenüberstellen.

Diese vierte Tendenz setzt sich schließlich durch, während die Bilder verunklärter Kräftekonstellationen nach den 30er Jahren deutlich an Beliebtheit verlieren. Und so kommt es, daß sich das Spektrum der Gewaltdarstellungen schnell wieder merklich verengt: Die Vasenmaler konzentrieren sich vorrangig auf eindeutige und stark polarisierte Gewaltszenen, mit einem überlegen auftretenden Sieger und einem ohnmächtig unterliegenden Opfer. Damit nivellieren sie zugleich das unterschiedliche Potential, das die einzelnen Bildthemen auszeichnet und das die Vasenmaler der vorausgehenden Jahrzehnte immer weitergehend auszureizen verstanden hatten. Nun jedoch werden alle Szenen der Gewalt, gleichgültig welcher personeller Konstellation, wieder auf eine einheitliche Ikonographie polarisierender Darstellungen zurückgefahren. Damit entsteht eine Situation, die im gewissen Sinn derjenigen entspricht, die die Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh. charakterisiert hatte, mit ihrer ebenfalls einseitigen Ausrichtung auf Darstellungen klarer und polarisierter Kräfteverhältnisse. Allein die explizite Darstellung von Gewalt, die die Bilder damals ausgezeichnet hatte, wird nicht wieder in dieser Intensität aufgegriffen: Hier bleiben die Vasenmaler bei der neu gewonnen Ausrichtung auf eine implizite Gewalt, die es ihnen erlaubt, den Blick sicherer auf den überlegenen Sieger zu lenken.

## Diachroner Wandel im historischen Kontext: Versuch einer Auswertung

Unser Überblick über den diachronen Wandel der attischen Gewaltbilder zeigt deutlich, daß es im Grunde genommen vor allem zwei Faktoren sind, die die Bewegungen im Repertoire der Bilder initiieren:

1) Das sich immer wieder wandelnde Interesse an der Definition des Stärkeren bewirkt, daß kontinuierlich neue ikonographische Konzepte aufgegriffen bzw. entwickelt werden. Je nach Wertvorstellungen, über die man die Rolle des Stärkeren und seinen Anspruch auf Macht definiert, treten unterschiedliche Ideale in den Vordergrund – mal körperliche Stärke, mal Tapferkeit, mal Überlegenheit –, für deren bildsprachliche Formulierung unterschiedliche Formen der Kampf- und Gewalt-Ikonographie gewählt werden müssen. Nach unseren Überlegungen zur ikonographischen Differenz bzw. Indifferenz der Bilder war diese Beobachtung freilich erwartungsgemäß: Wenn die Gewalt-Ikonographie vor allem einer wertungsfreien Charakterisierung von Kräfte- und Machtverhältnissen dient, dann müssen Verschiebungen in den Kriterien dieser Charakterisierung konsequenterweise auch Verschiebungen in der Ikonographie nach sich ziehen.

2) Daneben kommen aber auch (und das war nach unseren Überlegungen zur Struktur der Gewalt-Ikonographie weniger erwartungsgemäß) wesentliche Impulse aus dem Bedürfnis der Betrachter, sich durch diese Bilder emotional und (in bestimmten Zeitphasen) auch intellektuell unterhalten zu lassen. Ein Bedürfnis, das wenig mit den Wertvorstellungen um Stärke und Macht zu tun hat, sondern sich *im Rahmen* der Auseinandersetzung mit diesen Themen einstellt, vielleicht sich auch der Auseinandersetzung mit derartig emotional bewegenden Themen – wie Kampf, Sieg und Stärke – bedient, um befriedigt zu werden.

Beide Faktoren, die bildsprachliche Artikulation eines Diskurses um Kräfte- und Machtkonstellationen sowie die Gewährleistung einer emotionalen Unterhaltung, bilden nun eindeutig Phänomene, die dem Bereich der *medialen* Gewalt angehören. Über die Einstellungen der Athener gegenüber der Gewalt oder ihren Umgang mit ihren Gewalterfahrungen sagen sie wenig aus. Die Konsequenz hieraus ist klar: Die diachronen Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie erlauben keinerlei Rückschlüsse auf einen möglichen historischen Wandel im Umgang der Athener mit der realen Gewalt: Weder die Verarbeitung von Gewalterfahrungen in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzungen noch die Distanzierung von Gewalt infolge möglicher belastender Erfahrungen lassen sich aus der Geschichte der Gewaltbilder ablesen, wie dies vor allem mit Blick auf die Veränderungen der Gewalt-Ikonographie im frühen 5. Jh. vorgeschlagen wurde<sup>197</sup>. Der diachrone Wandel der Gewaltbilder

ist somit zunächst als ein primär mediales Phänomen zu verstehen: Er reagiert auf Bedürfnisse, die der medialen Darstellung von Gewalt immanent sind – und muß folglich aus diesen heraus erklärt werden.

Jedoch, auch wenn sich die attischen Bilder als unmittelbare Zeugnisse für den Umgang der Athener mit der realen Gewalt entziehen: Historische Zeugnisse bleiben sie dennoch. Schließlich entstehen die Bilder in einer konkreten historischen Situation – und werden von Betrachtern benutzt, die in eben dieser Situation leben und deren Denken von den aktuellen Ereignissen geprägt ist. Und ebenso vollziehen sich auch die diachronen Verschiebungen in der Gewalt-Ikonographie immer neben anderen Veränderungen in der politischen und militärischen Ereignisgeschichte. So falsch es ist, die Darstellung der Gewalt als direkten Spiegel für die Einstellungen der Athener zur Gewalt zu interpretieren, so falsch wäre es nun gleichermaßen, ihnen jede historische Aussagekraft abzuspochen. Wie sind die attischen Gewaltbilder in ihrem diachronen Wandel dann also historisch zu verstehen?

Ausgangspunkt müssen dabei die Veränderungen in der Definition des Stärkeren sowie in den Bedürfnissen nach emotionaler Unterhaltung sein. Wie lassen sich diese Veränderungen im historischen Kontext verstehen? Ich möchte im folgenden lediglich versuchen, erste Überlegungen zu einer möglichen historischen Interpretation der Bilder anzustellen; die Fragestellung bedarf einer intensiveren Diskussion, als sie mir hier möglich ist. Wichtig scheint mir dabei, das Problem behutsam anzugehen: indem wir auf zu schnelle generalisierende Erklärungsmodelle verzichten und uns mehr darauf beschränken, vorläufige Interpretationsvorschläge und offene Fragen explizit zu markieren, statt sie durch scheinbar klare Antworten zu verschleiern. Denn die Diskussion der attischen Gewaltbilder eignet sich in einem besonderen Maß als wichtiges Fallbeispiel, sowohl für die Frage nach der historischen Interpretierbarkeit von medialer Gewalt als aber auch für die Frage nach der historischen Interpretierbarkeit der attischen Bildzeugnisse überhaupt. Dies aus gutem Grund: Mit dem Thema der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jh., das heißt in einer Zeit, die von einer stark bewegten Ereignisgeschichte mit teils einschneidenden Erfahrungen in der Kriegsführung geprägt ist, haben wir ein Beispiel vor uns, in dem man sich am ehesten ein engeres Ineinandergreifen von medialer Thematisierung und historischen Erfahrungen vorstellen kann. Wenn es Möglichkeiten gibt, die historische Interpretierbarkeit der Bilder auszuloten, so wäre dies wohl hier. Ich wähle jedoch bewußt eine vorsichtige Formulierung. Denn wir werden gleich sehen, daß die Bewegungen im diachronen Wandel unserer Bilder keineswegs derart einfach mit parallelen Entwicklungen in der Ereignisgeschichte Athens in Verbindung zu bringen sind.

Ich möchte zunächst die beiden Zeitstufen herausgreifen, die von besonders nachhaltigen Erfahrungen kriegerischer Gewalt geprägt sind: die Zeit der Perserkriege am Anfang des 5. Jh. sowie die Zeit des Peloponnesischen Krieges am Ende des Jahrhunderts. Wie verhalten sich hier nun die Bilder unter dem Eindruck gewaltiger Siege und kriegerischer Bedrohungen?

Beginnen wir mit der Zeit der Perserkriege<sup>198</sup>: Solange man allein die Bilder der ersten zwei bis drei Jahrzehnte des 5. Jh. betrachtet, mag ihre drastische und explizite Gewalt-Ikonographie sowie ihre Vorliebe für betont polarisierte Kampfszenen mit strahlenden Siegern und ohnmächtig sterbenden Unterliegenden durchaus in ihrem ereignishistorischen Kontext angemessen erscheinen: als Ausdruck einer besonders ‚hochgeheizten‘ aggressiven Stimmung, wie man sie sich unter dem Eindruck der Bedrohung durch die Perser gut vorstellen kann. Doch zeigt der Überblick über die ikonographischen Veränderungen, daß diese drastischen Bilder nur den Endpunkt einer längeren Entwicklung darstellen: Schon ab 530 beginnen die Vasenmaler, die Gewalt-Ikonographie immer pathetischer auszugestalten, und ab diesem Zeitpunkt beginnen sie auch, das thematische Spektrum der Gewaltdarstellungen explosiv auszuweiten. Wenn man im Horizont der Bilder eine Zäsur im Umgang mit der Darstellung von Gewalt fixieren wollte, dann würde man sie am ehesten um 530/20 bzw. 520/10 lokalisieren – nicht aber im frühen 5. Jh., mit dem Aufkommen der persischen Bedrohung. Hier divergieren die Geschichte der Bilder und die Ereignisgeschichte in einem besonders eklatanten Sinn.

Und diese Divergenz läßt sich nicht beseitigen, sucht man nach früheren historischen Ereignissen, die eine solche Umorientierung in der Formulierung von Kräftekonstellationen und betonter Sieghaftigkeit, wie wir sie ab 530/20 in den Vasenbildern beobachten, erklären könnten. Denn die großen militärischen Erfolge<sup>199</sup>, die die athenische Bürgerschaft im späten 6. Jh. nach dem Sturz des Hippias um 510 erlebte und die ihr erlaubten, sich in neuartiger Weise in ihrer militärischen Stärke und Macht zu erfahren – die Vertreibung des Kleomenes aus Athen um 507 sowie der Sieg der Athener über die Böotier und Chalkidier um 506 –, bieten zwar entsprechend einschneidende Erfahrungen, denen man gern eine solche Neuorientierung im Diskurs um Stärke und Überlegenheit zurechnen möchte. Doch auch sie liegen zu spät, als daß sie diese grundsätzliche Wende in der medialen Gewalt initiiert haben könnten<sup>200</sup>. Und im Zeitraum davor, um 530 bis 510, fehlen uns wiederum Hinweise auf militärische Ereignisse von einschneidender Bedeutung, die eine Veränderung in der Erfahrung von realer Gewalt bzw. von Sieghaftigkeit und Überlegenheit hätten bewirken können und die man daher als möglichen Anstoß für einen solchen Wandel in der Bilderwelt ansprechen könn-

te<sup>201</sup>. Das heißt: Wir können zwar historische Ereignisse wie die Siege der athenischen Bürgerschaft im ausgehenden 6. Jh. sowie in ihrem Abwehrkampf gegen die Perser im frühen 5. Jh. festmachen, deren Erfahrungen zweifelsohne mit dazu beitrugen, daß die Pathetisierung der Gewalt-Ikonographie und die Ausweitung des Diskurses um Stärke und Kräfteressen zunehmend ‚hochgeschraubt‘ wurden. Doch für das Aufkommen dieses tiefgreifenden Wandels innerhalb der attischen Gewaltbilder fehlt uns auf seiten der historischen Ereignisgeschichte ein plausibler Anknüpfungspunkt.

Nicht ganz so schwierig, aber dennoch tendenziell vergleichbar gestaltet sich die Situation während des Peloponnesischen Krieges<sup>202</sup>. Die Gewaltbilder der letzten drei Jahrzehnte des 5. Jh. zeigen eine zunehmende Vereinheitlichung auf eine wieder stärker polarisierende Gewalt-Ikonographie, bevorzugen also eindeutige Entwürfe klarer Krätekonstellationen. Diese Einengung des Bilderspektrums mag man sich durchaus unter dem Eindruck zunehmender kriegerischer Handlungen vorstellen (wobei man sich fragen kann, ob diese Erfahrungen gerade während der ersten Jahrzehnte mit dem Archidamischen Krieg tatsächlich derart anders gelagert waren als die während der Kriegszüge der 40er und 30er Jahre, daß es zu einer solchen Einengung des Diskurses kommen mußte). Bezeichnend aber ist in jedem Fall, daß die neue, wieder stärker polarisierende Gewalt-Ikonographie, wie sie für die letzten drei Jahrzehnte charakteristisch ist, wiederum ihre Anfänge schon in den Jahrzehnten zuvor, ab den 50er und 40er Jahren, findet. Erneut führt die Bilderwelt einer verschärften Kriegsrealität also eine zuvor entwickelte Tendenz nur weiter, ohne aber eine eigene Neuausrichtung innerhalb der Gewalt-Ikonographie zu suchen.

Freilich, es ist eine Frage der Erwartungen, wie man die Möglichkeiten einer historischen Interpretierbarkeit solcher Phänomene definiert: welche Arten von initiiierenden Momenten man sich denken möchte, die derartige Veränderungen in den attischen Gewaltbildern bewirken – und welche einschneidende Kraft man derartigen historischen Ereignissen wie etwa den Perserkriegen auf das Denken der Zeitgenossen beimessen möchte. Unser problematisierendes Verständnis von Gewalt mag dahin führen, daß wir Veränderungen in der medialen Thematisierung von Gewalt eher auf entsprechend tiefergreifende Veränderungen in der realen ereignishistorischen Erfahrung von Gewalt, Bedrohung, Krieg und Sieghaftigkeit zurückführen<sup>203</sup>. In dieser Weise mißt, wie gesehen, auch die archäologische Forschung den Erfahrungen der Perserkriege häufiger eine grundsätzlich einschneidende Kraft zu, die man dann etwa in den Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie festzumachen versucht<sup>204</sup>. Doch hat unsere Betrachtung der Bilder mit Perserkämpfen gezeigt, wie wenig unmittelbar sich die Erfahrungen dieser Kämpfe in der gleichzeitigen Bil-



derwelt niederschlagen<sup>205</sup>: Überraschend wenige Bilder thematisieren den Kampf zwischen Griechen und Persern, im Vergleich zu einer großen Anzahl zeitgleicher Bilder von Hoplitenkämpfen; zudem zeigen die Bilder auch keine Indizien für das Aufkommen eines neuen Feindverständnisses. Wollten wir, ausgehend von dem Befund der Bilder, die Situation der Perserkriege in ihrer historischen Dimension definieren, würden wir ein wohl anderes Bild entwerfen als das, welches die Ereignisgeschichte nahelegt: Weder die Perser noch die einschneidende Bedeutung dieser Kriege würden in unserer bildorientierten Geschichte eine größere Rolle spielen.

Es ist mir wichtig, zunächst die Frage nach der historischen Interpretierbarkeit an diesen Problemfällen zu diskutieren, da sie erlauben, die Grenzen unserer Möglichkeiten einer solchen historischen Interpretation der Gewaltbilder von vornherein auszuloten – und uns entsprechend dann auch in unserer Interpretation anders gelagerter Fälle sensibilisieren, in denen sich eine engere Korrelation zwischen der ereignishistorischen Situation und den Phänomenen in der Bilderwelt abzeichnet. Daß es solche Fälle engerer Korrelation gibt, steht außer Frage. Sie bilden die andere Seite zu den eben besprochenen Beispielen fehlender eindeutiger Korrelation.

Ein besonders offensichtlicher Fall hierfür scheint die Situation in den 70er bis 30er Jahren des 5. Jh. zu sein. Die Änderungen in der Gewalt-Ikonographie lassen sich, wie oben gesehen, als Folge eines zunehmend forcierten Diskurses um Sieghaftigkeit und Überlegenheit interpretieren. Eine solch verschärfte Ausrichtung auf diese Themen verwundert in diesem Zeitraum freilich kaum, paßt sie doch nur zu gut zu derjenigen Haltung Athens, die sich nach dem Sieg über die Perser und infolge der danach sukzessiv ausgebauten Hegemonialstellung Athens im delisch-attischen Seebund einstellt. Das damals zunehmende Gefühl exzeptioneller Stärke und Überlegenheit, gepaart mit einem wachsenden Anspruch auf Macht und Dominanz, wie es für das Athen dieser Jahrzehnte charakteristisch scheint, kann mit den Phänomenen in der Bilderwelt durchaus parallelisiert werden. Passend erscheint in diesem historischen Kontext auch das zunehmende Interesse an einer subtilen und emotional nochmals bewegenderen Auseinandersetzung mit den Darstellungen der Gewalt, wie wir es ab den 70er Jahren beobachten können. Und auch das Spiel mit den Visionen der Bedrohung, vor allem mit dem Bild vom schwachen Sieger, wie es dann die Bilder der 50er bis 30er Jahre bezeugen, scheint am ehesten in dieser Zeit eines überzogenen Siegesbewußtseins und Machtanspruchs verständlich: Als wohl unumgängliches Komplement zu der drastischen Machtideologie Athens scheint damals, zumindest latent, die Vorstellung vom Bedrohtsein durch die unterworfenen Bundesgenossen aufgekommen zu sein<sup>206</sup>. Hieraus

mag resultieren, daß damals auch in den Bildern die Idee der Bedrohung derart in den Blick geraten konnte und man sich nun auch im Horizont der Kampfdarstellungen mit dieser Vision auseinandersetzte – indem man ihre Kompensation zum Thema machte, sich zugleich aber auch mit einer sehr verhaltenen Form der Kompensation begnügte, eben weil das Gefühl der Bedrohung doch nur die latente Kehrseite eines ausgeprägten und selbstbewußten Machtverständnisses war. Alles in allem scheint also die exzeptionelle Situation der Gewaltbilder in den 70er bis 30er Jahren durchaus plausibel zu der gleichfalls exzeptionellen Machtstellung und noch exzeptionelleren Machtideologie des Athen dieser Zeit zu passen.

Schließlich mag man auch gewisse Veränderungen in der Gewalt-Ikonographie in Verbindung mit dem grundlegenden Wandel im Verständnis von Krieg sehen, zu dem es im Laufe des 5. Jh. kam<sup>207</sup>: Im 6. und frühen 5. Jh. wurde die kriegerische Auseinandersetzung vorrangig als ein Feld des Kräftemessens und der temporären Selbstbehauptung erfahren, ohne daß weiterreichende Ziele der Unterwerfung der besiegten Poleis und der Erweiterung des Macht- und Herrschaftsbereiches verfolgt wurden. Diese Ziele rückten jedoch im Laufe des weiteren 5. Jh. mehr und mehr nach vorne: Der Krieg diente immer mehr dazu, die Herrschaft und Macht der Polis Athen zu sichern bzw. auszuweiten. Entsprechend war auch nicht mehr die Bewährung in der einzelnen Schlacht von primärer Bedeutung; was zählte, war der endgültige Sieg in einem durchaus auch mehrjährig geführten Krieg. Diese Verschiebung in der Realisierung und auch ideologischen Definition von Krieg muß entsprechende Auswirkungen auf die hoplitischen Wertvorstellungen nach sich gezogen haben: Während zuvor Stärke, Tapferkeit und Kampfesmut im Vordergrund standen – als diejenigen Qualitäten, die sich im Kampfgeschehen selbst, im dynamischen und aggressiven Angreifen und Niederkämpfen manifestieren –, mochten nun sukzessive die Vorstellungen von Überlegenheit, Sieghaftigkeit und Macht als neue Kriterien nach vorne treten, die sich ihrerseits weniger in der kraftvollen Handlung des Kampfes selbst als vielmehr in seinem endgültigen Ergebnis zeigten. Vor diesem Hintergrund mag sich die zunehmende Distanzierung zwischen den Kontrahenten, mit der Inszenierung des Stärkeren in seiner selbstverständlichen Überlegenheit, wie wir sie in der neuen Gewalt-Ikonographie ab den 70er Jahren beginnend und dann verstärkt in der polarisierenden Ikonographie des späteren 5. Jh. beobachten können, ereignis-historisch plausibel erklären<sup>208</sup>.

Doch lassen wir uns von diesen Möglichkeiten einer engeren Korrelierung von ikonographischen Phänomenen und historischer Situation nicht täuschen. Der Tatsache, daß sich hier direktere Bezüge herstellen lassen, stehen die oben angesprochenen Beispiele gegenüber, bei denen

wir keine vergleichbaren Bezüge rekonstruieren können. Die Schwierigkeiten in den ersten Beispielen machen deutlich, daß wir die Darstellungen der Gewalt bzw. ihren diachronen Wandel als einen komplexen und zum Teil eigengesetzlich funktionierenden Prozeß verstehen und historisch deuten müssen: als einen Prozeß, der sich aus verschiedenen Faktoren speist, die jedoch nur zum Teil im Horizont der aus der sonstigen Quellenlage rekonstruierbaren ereignishistorischen Situation zu verankern sind. Entsprechend vorsichtig müssen wir dann aber auch die Bilder in denjenigen Zeiten interpretieren, in denen sich ereignishistorische Erklärungen unmittelbarer einzustellen scheinen: Auch hier wird man mit einem Zusammenwirken verschiedener Faktoren rechnen müssen, von denen wir manche weniger gut historisch greifen können – und die davor warnen, den hinter den Bildern stehenden komplexeren Prozeß zu schnell mit eindimensionalen historischen Erklärungen interpretieren zu wollen.

Anstatt die Gewaltbilder also eng aus ihrem ereignishistorischen Kontext erklären zu wollen, erweist es sich als angemessener, die Phänomene in der Bilderwelt als eigene Bewegung zu erfassen und sie als historische Zeugnisse von eigener Aussagekraft ernst zu nehmen. In dieser Weise verstanden, bezeugen die attischen Gewaltdarstellungen des 6. und 5. Jh. einerseits eine kleinteilig bewegte Geschichte im Diskurs um Stärke, Überlegenheit und Macht, andererseits aber auch zugleich eine bewegte Geschichte im Interesse der Betrachter an einer emotionalen und intellektuellen Unterhaltung durch die Bilder. Diese beiden Bewegungen können ihrerseits dann der bewegten Situation der Ereignisgeschichte gegenübergestellt werden. Ziel dieses Vergleiches muß es sein, die einzelnen Bewegungen in ihrem Ineinandergreifen, oder zumindest in ihrer Gleichzeitigkeit, als Phänomene derselben Zeit zu verstehen. Neben möglichen Konvergenzen erweisen sich dabei vor allem die Divergenzen als aufschlußreich. Hierbei eröffnen die Gewaltdarstellungen zum Teil neue und überraschende Einblicke in die historische Situation des archaischen und klassischen Athen.

Ich möchte dies nur an wenigen Beispielen skizzieren – die Phänomene bedürfen einer ausführlicheren und weiterführenden Diskussion, als sie in diesem Rahmen möglich ist<sup>209</sup>. Einen besonders aufschlußreichen Befund bieten die Bilder des späteren 6. Jh., da sie den Beginn eines grundlegenden Wandels im Wertediskurs um Stärke, Überlegenheit und Macht anzeigen, den wir sonst in dieser Zeit noch nicht greifen können. Zumindest im Horizont der Vasenbilder und der dort artikulierten Diskurse entsteht plötzlich ein Interesse an einem sehr einseitigen und aggressiv aufgeladenen Verständnis vom Sieger, hinter dem sich eine wachsende Faszination an herausragender Macht und exzeptionellem Ruhm verbirgt. Ganz offensichtlich durchdringt dieses Interesse

schnell und in einer bis dahin einzigartigen Weise den Diskurs um die gesellschaftlichen Werte des Einzelnen. Gleichzeitig kommt es aber auch zu einer zunehmend emotionalen Aufladung dieses Diskurses: Die Pathetisierung der Ikonographie und die Ausweitung des Themenspektrums provozieren beim Betrachter eine affektivere Auseinandersetzung mit diesen Bildern – was man am ehesten als Reaktion auf einen damals aufkommenden, grundsätzlicheren Habitus einer emotional stärkeren Erregtheit und Affektivität interpretieren möchte. Kurzum: Die Bilder bezeugen um 530/20 als neue mentalitätsgeschichtliche Strömung eine aufbrausende und sich hochheizende Konzentration auf ruhmvolle Überlegenheit und eindrucksvolle Macht, die möglicherweise auf ein entsprechendes ‚Hochdrehen‘ eines konfliktbereiten Konkurrenzdenkens und Machtstrebens verweist. Greifbar explodieren sehen wir diese neuen gesellschaftlichen Kräfte aber erst etwas später, in den bekannten historischen Ereignissen, die sich dann in dichter Folge im letzten Jahrzehnt des 6. und den ersten Jahrzehnten des 5. Jh. vollziehen: im Sturz der Tyrannis und in der erfolgreichen Abwehr der Spartaner unter Kleomenes, sodann in der militärischen Bewährung im Kampf gegen die Boioter und Chalkidier sowie schließlich in eindrucksvoller Weise gegen die Perser, aber auch in den innenpolitischen Kämpfen zwischen den untereinander konkurrierenden Adligen, im Umfeld der kleisthenischen Reformen sowie unvermindert danach. Angesichts dieser stark bewegten, politischen wie militärischen Geschichte Athens in dieser Zeit kann man sich freilich fragen, inwieweit diese Ereignisse nicht auch als Folgeerscheinung einer zuvor aufgekommenen neuen Mentalität zu verstehen sind, deren sichtbare Anfänge wir vielleicht schon in den Vasenbildern ab 530/20 greifen können. Damit drehen wir das übliche Erklärungsmodell bewußt um, das immer von einer Abhängigkeit der medialen Gewalt von entsprechenden Erfahrungen bestimmter punktueller historischer Ereignisse ausgeht. Zumindest im Fall der attischen Bilder des späten 6. Jh. scheint eine solche, umgedrehte historische Konstellation gegeben zu sein. Damit soll den historischen Ereignissen der Folgezeit freilich nicht ihre tiefgreifende Kraft abgesprochen sein. Die neuen militärischen Herausforderungen und Siege Athens brachten dann neue Erfahrungen von Bedrohung und Kampf, Überlegenheit und Macht, die ihrerseits wiederum Impulse für die neue Mentalität gaben. Und diese Impulse spiegeln sich dann auch wieder in einem fortschreitenden ‚Hochheizen‘ des Diskurses in der Bilderwelt wider.

Die Situation des späteren 6. Jh. veranschaulicht somit eindrücklich, wie komplex mediale Gewalt und Ereignisgeschichte ineinandergreifen können – und wie verfehlt die Suche nach eindimensionalen Erklärungsmodellen unter Rekurs auf punktuelle Ereignisse sein kann. Ungeklärt bleibt freilich die Frage, wie wir dann das Aufkommen der neuen

Einstellung zu Sieghaftigkeit und Kampf erklären können, wenn nicht über punktuelle ereignishistorische Erfahrungen. Eine alternative Erklärungsmöglichkeit bieten eigendynamische Prozesse im gesellschaftlichen Selbstverständnis, die unter bestimmten äußeren Rahmenbedingungen provoziert werden können, ohne daß konkrete historische Ereignisse daran wesentlichen Anteil haben müssen. Dies scheint mir für die Situation unserer Bilder um 530/20 vorstellbar. Bedenken wir die Rahmenbedingungen, unter denen die Umkehr des gesellschaftlichen Diskurses sich vollzieht: die Zeit der Tyrannis, die die Adligen in ihren Möglichkeiten der ruhmvollen Bewährung im Krieg und des gesellschaftlichen Ringens um Ansehen und Macht deutlich einengen. Deuten wir die neuen Strömungen ab 530 nun als Ausdruck einer neuen, aufgeheizten Form des Konkurrenzdenkens und des Machtstrebens, so scheint es zumindest als Erklärungsvorschlag plausibel, daß sich hierin vielleicht ein gewisses Ausbrechen aus der mehr und mehr belastenden Einengung widerspiegelt – gegebenenfalls zunächst auch nur ein kompensierendes Ausbrechen im fiktiven Bereich, allein innerhalb der Bilderwelt und der durch sie stimulierten Phantasie<sup>210</sup>.

Stellen wir diesem Befund noch kurz die Situation der 70er bis 30er Jahre des 5. Jh. als zweites Beispiel gegenüber. Die Möglichkeiten einer historischen Interpretation der Bilder reichen hier weiter, da sich, wie oben gesehen, eine klarere Korrelation zwischen der historischen Situation und den Phänomenen in den Bildern festmachen läßt. Hier sind es dann andere Einblicke, die der Befund der Bilder jenseits der aus der historischen Situation bekannten Tatsachen zu eröffnen vermag. Zwei Aspekte erscheinen mir besonders erwähnenswert. Erstens: Aufschlußreich ist das Bedürfnis nach einer zunehmend emotionalen und dann auch intellektuellen Unterhaltung, auf das die Vasenmaler mit immer raffinierteren Entwürfen verunklärer Kräfteverhältnisse antworten. Gerade für die Gesellschaft des hochklassischen Athen war bislang eine solche Form der subtilen affektiven Auseinandersetzung mit derartigen Bildthemen nicht bekannt. Die Bilder verweisen somit auf eine emotional stärker aufgeladene Auseinandersetzung mit den Vorstellungen um Kampf und Sieg, die ihrerseits dann auch wieder ein interessantes Licht auf den Umgang mit diesen Themen im öffentlich-politischen Kontext wirft. Zweitens: Die attischen Gewaltdarstellungen der 70er bis 30er Jahre stellen mit ihrem ungemein heterogenen Spektrum, vor allem aber mit ihrer Ausrichtung auf überraschend unkonventionelle Entwürfe, die die Visionen der Sieghaftigkeit fast bis zur Unkenntlichkeit konterkarieren, eine einzigartige Situation innerhalb der Geschichte der medialen Gewalt überhaupt dar – nicht nur innerhalb der antiken Kulturen, sondern wohl auch innerhalb der nachantiken Kulturen. Daß eine kriegerische Gesellschaft bereit ist, sich durch derartige außergewöhnliche Bildent-



würfe unterhalten zu lassen, bezeugt in einem noch eindrucksvolleren Ausmaß als bisher greifbar, mit welch exzeptionellem Siegesbewußtsein wir gerade im hochklassischen Athen rechnen müssen.

Diese beiden Beispiele mögen andeuten, in welcher Weise eine historische Interpretation der attischen Gewaltdarstellungen vorzunehmen ist – und welche zum Teil neue und interessante Einblicke sie für unser historisches Verständnis vom archaischen und klassischen Athen zu eröffnen vermag.

An dieser Stelle kann man nun beginnen, die Geschichte der attischen Gewaltdarstellungen weiterzuerzählen. Ich möchte hier jedoch darauf verzichten – aus zwei Gründen: zum einen, weil wir darauf nun verzichten *können*, und zum anderen, weil wir darauf hier verzichten *müssen*. Denn die Geschichte der Gewaltbilder konstituiert sich aus zwei Erzählsträngen. Den einen haben wir schon vor uns: die Beschreibung des diachronen Wandels, der in seinen konkreten Bewegungen als historisches Phänomen von eigener Aussagekraft ernst zu nehmen und neben die anderen historischen Phänomene seiner Zeit zu stellen ist. Den anderen Erzählstrang können wir dagegen nur in Kooperation mit der althistorischen und der philologischen Forschung erschließen: die fruchtbare Diskussion der Phänomene in ihrem weiteren historischen Kontext. Dabei wäre es wichtig, sowohl das Ineinandergreifen der medialen Phänomene mit der gesellschaftspolitischen und auch militärgeschichtlichen Situation Athens genauer zu analysieren als auch den strukturellen Umgang mit der medialen Gewalt in der gleichzeitigen Literatur zu vergleichen. Dies alles bleibt Aufgabe künftiger Untersuchungen. Mein Ziel war es, von archäologischer Seite eine erste Grundlage bereitzustellen, um den Umgang der Athener des 6. und 5. Jh. mit der medialen Gewalt in ihrer Bilderwelt zu analysieren und historisch zu interpretieren. Ergebnis ist einerseits eine deskriptive Skizze der diachronen Veränderungen dieses Umgangs sowie der dahinter stehenden Interessen und andererseits das Ausloten grundsätzlicher Möglichkeiten einer weitergehenden historischen Interpretation der in den Bildern beobachteten Phänomene. Von einem wirklichen Verstehen der Athener in ihrem Umgang mit der medialen Gewalt sind wir damit freilich noch weit entfernt. Aber trotz aller Entfernung: In ersten Umrissen scheint die Geschichte der medialen Gewalt im archaischen und klassischen Athen schon sichtbar zu werden. Und allein dies zeigt schon eindrucksvoll, daß wir mit einer sehr anders funktionierenden Geschichte rechnen müssen, als wir dies ausgehend von unserem Umgang mit unseren heutigen Gewaltbildern wohl erwartet hätten.



## V. Zusammenfassung/Summary





## Zusammenfassung

Es gibt nur wenige Bilder, die die gesellschaftliche Diskussion unserer Zeit derart beschäftigen und polarisieren wie die Darstellungen von Gewalt. Dies ergibt sich aus zwei Gründen: zum einen aus unserer problematisierenden und ablehnenden Einstellung gegenüber der Gewalt – und zum anderen aus unserem Verständnis, die Gewaltdarstellungen immer in einem engen Bezug zum Umgang mit der Gewalt in der realen Lebenswelt zu sehen. Mediale Gewalt wird dabei meist als ein unmittelbarer Ausdruck für die Einstellungen zur Gewalt begriffen, als Instrument zur Verarbeitung von realen Gewalterfahrungen und zugleich als (gefährliches) Stimulans zur Entfaltung von Aggressionspotentialen. Eine solche Einschätzung läßt die Bilder der Gewalt schnell immer wieder zum Politikum werden.

Entsprechend hat auch die kulturhistorische Forschung die Bilder der Gewalt zunehmend als historische Zeugnisse ‚entdeckt‘: Man erschließt sie als Zeugnisse für den Umgang der Gesellschaften mit ihren realen Gewalterfahrungen sowie als Ausdruck ihrer Einstellung gegenüber Gewalt und Aggression. Die mediale Gewalt wird somit zum Spiegel der gesellschaftlichen Bewertungen von realer Gewalt. So scheint es jedenfalls. Doch basieren diese Diskussionen genaugenommen auf einer nicht hinterfragten Prämisse: der Annahme, daß die Strukturen, wie *wir* auf *unsere heutigen* Darstellungen von Gewalt reagieren, als allgemeine anthropologische Konstanten verstanden und somit jeder Interpretation von Gewaltbildern gleichgültig welcher Kultur zugrunde gelegt werden dürfen. Sind wir aber berechtigt, von dieser Prämisse auszugehen?

An diesem Punkt setzt die Konzeption meiner Untersuchung an. Wie alle kulturhistorischen Forschungen fragt auch sie nach der Interpretation der Gewaltbilder als historische Zeugnisse für die Einstellung zur Gewalt, doch beginnt sie einen Schritt früher als die bisherigen Diskussionen: Nicht die unmittelbare inhaltliche Interpretation der Bilder als historische Zeugnisse steht im Vordergrund, sondern zunächst die Frage nach der *historischen Interpretierbarkeit* derartiger Bilder. Daß Bilder der Gewalt historische Zeugnisse sind, steht dabei außer Frage. Aber *wofür* legen sie historisches Zeugnis ab? Und wie können wir sie auf der Grundlage einer methodisch plausiblen Bildinterpretation wieder zum Sprechen bringen – als Zeugnisse für das, was sie wirklich bezeugen? In diesem Sinn zielt das vorliegende Buch vor allem auf eine Diskussion um die *Methode einer historischen Interpretation von medialer Gewalt*.



Diese Diskussion wird exemplarisch an einem Befund der antiken Bilderwelten durchgeführt, der für die Fragen nach der historischen Interpretation von Gewaltbildern besonders geeignet erscheint: dem Athen des 6. und 5. Jh. v. Chr. und seiner reichen Bilderwelt auf der attischen Luxuskeramik. Zwei Aspekte machen diese Bilder zu einem optimalen Untersuchungsfeld: einerseits die exzeptionelle Dichte und zugleich außergewöhnliche Vielfalt in der Darstellung von Gewalt, sowohl thematisch als auch ikonographisch; andererseits die Entstehung dieser Bilder in einem historischen Kontext, der ebenfalls von intensiven und stark schwankenden Erfahrungen realer Gewalt, vor allem im Krieg, bestimmt ist. In dieser Konstellation eines vitalen Interesses an der medialen Gewalt innerhalb der Bildkunst einer kriegesischen Gesellschaft, und zwar zu Zeiten wechselnder Gewalt- und Kriegserfahrungen, eröffnet sich uns somit eine vielversprechende Versuchsanordnung, von der man erwarten mag, daß sie uns erlaubt, die konkreten Spielarten eines Zusammenhangs zwischen realen Gewalterfahrungen und medialer Gewaltthematikierung möglichst genau analysieren zu können.

Die bisherigen archäologischen Untersuchungen zu den attischen Gewaltdarstellungen gehen meist von einem engeren Zusammenspiel zwischen den realen Gewalterfahrungen der Athener und der Darstellung von Gewalt in ihrer Bildkunst aus. Dabei wird vor allem die extreme Wiedergabe brutaler Gewaltszenen im Zeitraum der Perserkriege (490–480/79) als Argument für ein grundsätzliches methodisches Vorgehen herangezogen: nämlich anhand der Ikonographie der Gewalt und ihren diachronen Schwankungen zwischen drastischer und gedämpfter Darstellung eine analoge Geschichte über die Einstellungen der Athener zu Gewalt und Krieg zu schreiben. Zwei Annahmen bestimmen dabei die ikonographische Interpretation:

1) die Annahme, daß die Bilder den Betrachter immer zu einer polarisierenden Reaktion auffordern: indem er entweder für den Sieger oder aber für das Opfer Partei ergreift – und entsprechend auch die dargestellte Gewalttat bewertet, als gerechtfertigt (da gegen negativ bewertete Gegner) oder aber als verurteilenswert (da gegen unschuldige Opfer).

2) die Annahme, daß die Gewalt-Ikonographie auf diese polarisierende Einstellung mit einer ebenfalls differenzierenden Darstellung reagiert, um die Reaktion des Betrachters entsprechend zu lenken: Soll der Betrachter für das Opfer Partei ergreifen, so wird dessen Leiden explizit und drastisch dargestellt, um das Mitleid mit ihm zu provozieren (‚schmutzige Gewalt‘, explizite Gewalt); soll dagegen die Aufmerksamkeit auf den Sieger gelenkt werden, wird das Leiden des Opfers möglichst marginalisiert, um die Bewunderung des Siegers nicht durch aktiviertes Mitleid für die ‚falsche‘ Seite zu konterkarieren (‚saubere Gewalt‘, implizite Gewalt).

Diese Annahmen geben klare Kriterien für eine inhaltliche Interpretation der Gewaltdarstellungen an die Hand, die sie unmittelbar als Zeugnisse für die Einstellungen zur Gewalt deuten lassen. Doch verkennen diese Interpretationen folgendes: Die polarisierende Parteinahme des Betrachters und die damit zusammenhängende, differenzierende Verwendung der Gewalt-Ikonographie sind Erfahrungen, die unseren Umgang mit unseren heutigen Gewaltbildern prägen. Wieweit prägten sie aber auch den Umgang der Athener mit ihren Gewaltbildern? Diese Erkenntnis kann bestenfalls Ergebnis ausführlicher ikonographischer Untersuchungen sein, nicht aber deren Prämisse.

Unerläßliche Voraussetzung für eine historische Interpretation der attischen Gewaltbilder ist es demnach, zunächst die Ikonographie der Gewalt in den grundsätzlichen Strukturen ihres Funktionierens zu erschließen. Dies ist bisher nicht geschehen. So bestand der erste und zentrale Schritt meiner Untersuchung darin, die Strukturen in der attischen Gewalt-Ikonographie zu entschlüsseln. Dies war nicht anhand von Einzelinterpretationen exzeptioneller Bilder möglich (wie dies bisher in der archäologischen Diskussion versucht wurde). Vielmehr mußten *alle* Gewaltdarstellungen erschlossen und als Teile eines Gesamtsystems verstanden werden: In diesem galt es, die Strukturen der ikonographischen Gestaltung in ihren kausalen Zusammenhängen zu den verschiedenen Bildthemen und -motiven zu analysieren und hierbei nach grundsätzlichen Gesetzmäßigkeiten in der Anwendung der Gewalt-Ikonographie zu suchen. Erst auf dieser Grundlage konnte es dann gelingen, die Bilder der Gewalt weitergehend zu interpretieren – gemäß den Fragen nach ihrer historischen Aussagekraft über die Einstellungen der Athener zur Gewalt. Hier setzte der zweite Schritt meiner Untersuchung an. Er versuchte zu prüfen, in welcher Weise in den Bildern Gewalt konkret beschrieben und bewertet wird und wie die jeweiligen Bilder als historische Zeugnisse ihrer Entstehungszeit verstanden bzw. erklärt werden können.

Meine Untersuchung basierte auf der Durchsicht des gesamten Spektrums an Gewaltdarstellungen, die auf der Luxuskeramik des archaischen und klassischen Athens überliefert sind. Zugunsten einer überschaubaren Argumentationsführung wurden für das vorliegende Buch jedoch die verschiedenen Gewaltthemen in einer unterschiedlichen Gewichtung herangezogen. Dabei standen bewußt nicht diejenigen Bilder im Zentrum, die wir nach unserem problematisierenden Verständnis von der medialen Gewalt als primäres Indiz für das Phänomen verstehen würden: die Darstellungen extremer und problematischer Gewalt. Vielmehr folgte ich der Situation des antiken Befundes und stellte diejenige Themengruppe ins Zentrum, die mit weitem Abstand den größten Anteil im Bilder-

bestand stellt: die Bilder von der Gewalt im Krieg. Sie als exemplarisches Untersuchungsfeld für die Analyse der Gewalt-Ikonographie zu wählen, mag überraschen. Doch offenbart sich hierin die kulturelle Andersartigkeit der attischen Gewaltbilder. In den Darstellungen der kriegerischen Gewalt finden wir *alle* ikonographischen Spielarten medialer Gewalt angereizt, die auch für die selteneren Bilder der extremen Gewalt angewendet wurden. Es schien somit gerechtfertigt, das Funktionieren der Gewalt-Ikonographie zunächst in dem quantitativ dominierenden und repräsentativen Feld der Kampfdarstellungen auszuloten, um die Beobachtungen dann an den sonstigen Gewaltdarstellungen auf ihre Gültigkeit zu überprüfen.

In diesem Sinn habe ich die vorliegende Untersuchung strukturiert. Der Kernteil galt der ikonographischen Analyse der hoplitischen Kampfdarstellungen, die in ihrem gesamten Spektrum diskutiert wurden. Ausgehend von drei Fallbeispielen (Herakles gegen Kyknos, Herakles gegen Geryoneus, Kämpfe der Helden vor Troia), die in einem thematisch und ikonographisch interessanten Spannungsverhältnis zueinander stehen, wurden zunächst erste Grundstrukturen im Funktionieren der attischen Gewalt-Ikonographie erarbeitet. In einer zweiten Runde wurden diese dann an weiteren Bildthemen von unterschiedlichen, komplexeren Anforderungen überprüft und zu konkretisieren versucht: einerseits den normalen Hoplitenkämpfen sowie als Sonderfall den Kämpfen der Griechen gegen die Perser; andererseits den drei mythischen Schlachten Gigantomachie, Amazonomachie und Kentauiromachie, die als extreme Kämpfe von recht unterschiedlicher Konzeption sehr verschiedenartige Anforderungen an die Kampf- und Gewalt-Ikonographie stellen. Mit dieser umfassenden Durchsicht gelang es zum einen, die themen-übergreifenden Strukturen in den Darstellungen von Gewalt zu erschließen, als auch zum anderen, die Strukturen einer themen-spezifischen Differenzierung in der Gewalt-Ikonographie zu verstehen. In einer dritten Runde wurden die Beobachtungen bei den Kampfdarstellungen schließlich im weiteren Rahmen der gesamten attischen Gewaltdarstellungen diskutiert. Hierbei zeigte sich schnell, daß die Phänomene grundsätzlich auch für die sonstigen Gewaltthemen zutreffen. Dies erlaubte es, eine erste übergreifende Bewertung der attischen Gewalt-Ikonographie – und damit auch der attischen Gewaltbilder in ihrer historischen Aussagekraft – zu versuchen.

Sowohl bei den Einzelanalysen der verschiedenen Bildthemen als auch noch deutlicher in der übergreifenden Auswertung wurde evident, daß die attischen Gewaltbilder sehr andersartig funktionieren, als wir dies von unseren heutigen Gewaltbildern gewohnt sind. Entsprechend scheitern auch all diejenigen Erklärungsmodelle, die sich über die Strukturen unseres modernen Umgangs mit der medialen Gewalt definieren.

Die Fremdartigkeit der attischen Gewaltbilder manifestiert sich vor allem in zwei Beobachtungen, die zugleich einen wesentlichen Schlüssel für das Verständnis der attischen Bilder darstellen:

1) Die Vasenmaler wählen für die verschiedenen Gewaltszenen eine unterschiedliche Gewalt-Ikonographie. Aber diese Differenzierung orientiert sich in keiner Weise an der inhaltlichen Bewertung der Gewaltszene, wie wir dies von der Unterscheidung zwischen ‚sauberer‘ und ‚schmutziger‘ Gewalt bei unseren Bildern kennen. Das hat Konsequenzen für die historische Interpretation: Konstituiert sich die attische Gewalt-Ikonographie unabhängig von jeder wertenden Charakterisierung der Gewalt, dann ist sie auch kein Instrument, das die Reaktion des Betrachters in seiner Parteinahme lenken kann und will – und das heißt auch: kein Indiz, das mit Blick auf die Einstellung der Athener zur Gewalt interpretiert werden darf.

Wie aber sind dann die offensichtlichen Unterschiede in der Gewalt-Ikonographie zu erklären? Die Darstellung der Gewalt offenbart sich als ein primär *deskriptives* Element, das zur Charakterisierung der Kampfkonstellatation und des Kräfteverhältnisses zwischen den Gegnern, Sieger und Opfer, eingesetzt wird. Hier kommt die mediale Dimension der Gewalt als Bildmotiv zum Tragen. Die verschiedenen Bildthemen stellen sehr unterschiedliche Anforderungen an eine ‚bildsprachliche‘ Formulierung: Je nach Art der Gegner und ihres Kräfteverhältnisses und je nach Interesse an den gefeierten Qualitäten des Siegers müssen immer wieder andere ikonographische Konzepte gewählt werden. So zeigen die Bilder eine verschiedenartige Gewalt-Ikonographie, je nachdem, ob sie mehr die Stärke des Siegers, seine Überlegenheit oder aber seine Tapferkeit betonen wollen; und sie zeigen eine verschiedenartige Ikonographie, je nachdem, ob der zu überwindende Gegner leicht oder schwer in seinem ikonographischen Erscheinungsbild als starker und bedrohlicher Kontrahent vermittelt werden kann. Es geht demnach in den attischen Gewaltdarstellungen nicht vorrangig um einen Diskurs über Gewalt, sondern vielmehr um einen Diskurs um Kraft, Überlegenheit und Macht. Und entsprechend erfolgt die Bewertung der Konflikte jenseits der Darstellung von Gewalt: Nicht daß bzw. wie Gewalt angewendet wird, entscheidet darüber, wie der Athener die Gewalttat bewertet, sondern vielmehr, wieweit der Anspruch des Stärkeren auf Macht und Überlegenheit gerechtfertigt erscheint. Darüber zu befinden, ist jedoch nicht Sache des Bildes.

Hinter diesem für uns fremdartigen Umgang mit der Gewalt-Ikonographie steht das agonale Denken der Griechen. Im Unterschied zu der stark polarisierenden Parteinahme, die das Denken unserer christlich determinierten Kultur bestimmt, erlaubt es den Athenern, offener auf Szenen der Gewalt zu reagieren: sowohl in Bewunderung des Stärkeren

wegen seiner überlegenen Kraft und Macht (als die meist dominierende Reaktion) als aber auch zugleich in Anteilnahme an dem unterliegenden Opfer (und diese Anteilnahme kann ebenso auch negativ bewerteten Gegnern wie den Giganten, Amazonen, ja sogar Persern zuteil werden, wenn diese sich tapfer im Kampf stellen). Im Zentrum des agonalen Denkens steht das ‚Stärker-Sein‘ im kontinuierlichen Kräftemessen. Die Gegner werden folglich nicht in einem polaren Kontrast zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚Sieger‘ und ‚Opfer‘ wahrgenommen, sondern vielmehr in ihrem relativen Verhältnis zueinander, zwischen ‚stärker‘ und ‚weniger stark‘, ‚mächtiger‘ und ‚weniger mächtig‘. Ein solches Denken in relativen Konstellationen bedingt, daß der athenische Betrachter dann auch ambivalent auf die Darstellung von Gewalt reagieren kann und sich in seiner Parteinahme und in seinem Interesse nicht einseitig festlegen muß. Das wertungsoffene, deskriptive Funktionieren der attischen Gewalt-Ikonographie ist somit logische Konsequenz dieser offeneren Einstellung gegenüber Gewalt und Kampf.

2) Sind die Unterschiede in der Darstellung der Gewalt kein Indiz für eine wertende Einstellung zur Gewalt, so sind es die chronologischen Schwankungen in der Gewalt-Ikonographie ebenso nicht. Bezeichnend für die attischen Gewaltbilder des 6. und 5. Jh. ist ein auffallend starkes Pendeln immer wieder zwischen expliziten drastischen Gewaltdarstellungen und impliziten gedämpften Bildern. Dieses Pendeln wurde bisher in der Forschung als Indiz für eine sich wandelnde Einstellung der Athener gegenüber der realen Gewalt interpretiert: Phasen eines unproblematischen Umgangs mit der Gewalt sollen solche einer distanzierteren und problematisierenden Haltung ablösen; und die Zäsuren zwischen diesen Phasen werden dabei mit gravierenden Momenten der Ereignisgeschichte, wie Kriegen oder innerpolitischen Unruhen, in Verbindung gebracht.

Ein solches Erklärungsmodell ist nun angesichts des deskriptiven Charakters der attischen Gewalt-Ikonographie aufzugeben. Die Schwankungen zwischen drastischen und weniger drastischen Gewaltdarstellungen verweisen vielmehr auf Veränderungen im Interesse an den gefeierten Werten des Stärkeren: ob mehr die Manifestation seiner Stärke oder mehr seine grundsätzliche Überlegenheit oder mehr seine Tapferkeit betont werden soll. Und sie verweisen auch auf veränderte Bedürfnisse der Athener, in welcher Form sie sich durch die Gewaltbilder emotional und intellektuell unterhalten lassen wollen: ob mehr durch die Konfrontation mit drastischen Szenen direkt gezeigter Gewalt (explizite Gewalt) oder mehr durch die Auseinandersetzung mit spannungsvollen Darstellungen, die den Moment kurz *vor* der eigentlichen Gewaltausübung vorführen (implizite Gewalt). All diese Veränderungen lassen sich historisch weiter-



gehend für die betreffenden Epochen interpretieren. Aber mit den Einstellungen der Athener gegenüber der Gewalt haben sie nichts direkt zu tun.

Entsprechend können sich die chronologischen Veränderungen in den attischen Gewaltdarstellungen auch relativ unabhängig von der konkreten Ereignisgeschichte vollziehen. Und das heißt auch: unabhängig von den konkreten Gewalt- und Kriegserfahrungen der Athener. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür bietet die Situation im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. Die damals aufkommende pathetische Aufladung der Gewaltbilder und zugleich Ausweitung des Themenspektrums auf extreme Gewaltszenen kann nicht mit den konkreten historischen Ereignissen in Verbindung gebracht werden, als deren Reaktion man sie zunächst gern verstehen möchte: den Erfahrungen der Bedrohung durch die Perser (490/80) oder zuvor den ersten militärischen Erfolgen der ‚hoplitisierten‘ Bürger Athens (506) oder auch den Unruhen im Zuge des Tyrannensturzes (510). Die Pathetisierung der attischen Gewaltbilder setzt schon ein bis zwei Jahrzehnte früher ein (um 530/20), das heißt in einer Zeit, für die einschneidende Erfahrungen von Gewalt und Unruhe nicht überliefert sind. Und umgekehrt zeigt dann der in diesen Bildern getragene Diskurs auch keinerlei erkennbare Schwankungen in den folgenden, ereignishistorisch um so unruhigeren Jahrzehnten. Hier wird ein Funktionieren der Gewaltbilder erkennbar, das weniger nervös und kleinteilig auf punktuelle Ereignisse reagiert, sondern vielmehr durch längerfristig wirkende, mentalitätsgeschichtliche Prozesse dominiert wird: ein Phänomen, das man bei den attischen Bildern gerade dieser ereignishistorisch stark bewegten Zeit um 500 v. Chr. weniger erwartet hätte – und das manche neue Fragen für die historische Interpretation dieser Bildergattung überhaupt aufwirft.

Die attischen Gewaltbilder sind zweifelsohne aufschlußreiche historische Zeugnisse – nur nicht primär für die Einstellungen der Athener zur Gewalt, wie dies bisher vermutet wurde. Auch wenn die Bilder Gewalt darstellen, ist Gewalt nicht das eigentliche Bildthema. Hier zeigt sich deutlich, welche grundsätzliche Gefahr für die Interpretation von Gewaltbildern vergangener Kulturen entsteht, wenn diese unhinterfragt nach den Strukturen unserer eigenen Wahrnehmung und unseres eigenen Umgangs mit medialer Gewalt erfolgt. Bei einer historischen Interpretation von Gewaltbildern anderer Kulturen gilt es somit, immer zweierlei zu bedenken: die mögliche Fremdheit im Umgang mit der Gewalt (und dazu im Vergleich die kulturelle Determiniertheit unseres eigenen Reagierens auf [mediale] Gewalt) sowie die mediale Eigengesetzlichkeit im Funktionieren der Darstellung von Gewalt. In welcher Weise Gewaltbilder Zeugnis für den Umgang historischer Gesellschaften mit

der Gewalt ablegen, bleibt somit von Befund zu Befund jeweils neu zu klären – und ist nur jeweils anhand umfassender Analysen zur Struktur der entsprechenden Gewalt-Ikonographie zu erschließen. Für die künftige Erforschung von Gewaltbildern im Rahmen der aktuellen Gewaltforschung bedeutet dies: Vor der Frage nach der *historischen Interpretation* medialer Gewalt als Zeugnis für die Einstellung zur Gewalt muß immer die Frage nach ihrer *historischen Interpretierbarkeit* stehen.

## Summary

There are few images that concern and polarize the societal discussion of our time as much as depictions of violence do. There are two reasons for this: first, our problematizing and rejecting attitude toward violence; and second, our way of always viewing depictions of violence in close relation to our dealings with violence in the real world of life. Violence in the media is usually grasped as a direct expression of the attitudes toward violence, as an instrument for processing real experiences with violence, and at the same time as a (dangerous) stimulant for the development of aggressive potentials. Such a stance makes images of violence rapidly become a political issue, again and again.

Accordingly, research on cultural history has increasingly “discovered” images of violence as historical testimony: they are explored as testimony on how societies deal with their real experiences of violence and as an expression of these societies’ attitude toward violence and aggression. Violence in the media thereby becomes a mirror of societal assessments of real violence. At least that’s how it appears. But, to be precise, these discussions are based on an unquestioned premise: the assumption that the structures of how *we* respond to *our present-day* depictions of violence can be understood as general anthropological constants and thus taken as a basis for every interpretation of images of violence, no matter what culture they are found in. But are we justified in working from this premise?

This is the starting point for the conception of my study. Like all research on cultural history, it too asks about the interpretation of the images of violence as historical testimony on attitudes toward violence, but it begins one step earlier than the discussions up to now: what stands in the foreground is not the immediate, substantive interpretation of the images as historical testimony, but the question of the *historical interpretability* of such images. That images of violence are historical testimony is thereby beyond question. But *for what* do they provide historical testimony? And how can we induce them to speak again on the foundation of a methodologically plausible image interpretation – as testimony for what they truly bear witness to? In this sense, this book

aims above all at a discussion of the *method of a historical interpretation of violence in media*.

This discussion is carried out using the example of a finding about the ancient worlds of images that seems especially suitable to apply to questions of the historical interpretation of images of violence: Athens of the 6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries B.C. and its rich world of images on Attic luxury ceramics. Two aspects make these pictures an optimal field of investigation: on the one hand, the exceptional density and at the same time the unusual diversity of the depiction of violence, both thematically and iconographically; on the other hand, the emergence of these images in a historical context that is also shaped by intense and intensely fluctuating experiences with real violence, especially in war. In this constellation of a vital interest in violence in media within the visual art of a warlike society, specifically in times of fluctuating experiences of violence and war, a promising experimental order thereby opens up to us, from which we can expect that it will allow us to precisely analyze the specific variants of a connection between real experiences of violence and how the media take violence as a theme.

Up to now, archaeological studies of Attic depictions of violence usually assume a close interplay between the Athenians' real experiences of violence and the depiction of violence in their visual art. Here, the extreme reproduction of brutal scenes of violence in the period of the Persian Wars (490–480/79 B.C.), in particular, is adduced as an argument for a fundamental methodological approach; namely, to write a history of the Athenians' attitudes toward violence and war in analogy to the iconography of violence and its diachronic fluctuations between drastic and moderate depiction. Two assumptions thereby shape the iconographic interpretation:

1) the assumption that the images always call on the viewer to respond in a polarized way, taking the side either of the victor or of the victim – and to judge the depicted act of violence as either justified (because against an unfavorably regarded opponent) or as reprehensible (because against innocent victims).

2) the assumption that the iconography of violence responds to this polarizing attitude with an also differentiating presentation, in order to steer the viewer's reaction accordingly: If the viewer is to take the side of the victim, then the latter's suffering is depicted explicitly and drastically, in order to trigger sympathy with him ("dirty violence", explicit violence); if, on the other hand, attention is to be steered toward the victor, then the victim's suffering is marginalized, as far as possible, to avoid counteracting the admiration of the victor by activating sympathy for the "wrong" side ("clean violence", implicit violence).

These assumptions provide clear criteria for a substantive interpretation of depictions of violence, which they suggest can be interpreted as direct evidence for attitudes toward violence. But these interpretations fail to note that the viewer's polarizing side-taking and the associated, differentiating use of violence iconography are experiences shaping our present-day images of violence. But to what degree did they shape the Athenians' approach to their images of violence? This knowledge can, at best, be the result of extensive iconographic investigations, but not their premise.

The indispensable prerequisite for a historical interpretation of Attic images of violence is therefore to first explore the iconography of violence in the basic structures of its functioning. This has not yet been done. So the first and central step of my investigation consisted of decoding the structures of the Attic iconography of violence. This was not possible based on individual interpretations of exceptional pictures (as has been attempted in the archaeological discussion up to now). Rather, *all* depictions of violence would have to be unpacked and understood as parts of an overall system: here, the structures of iconographic forming would be analyzed in their causal connections to the various pictorial themes and motifs and thereby to search for fundamental regularities in the use of the iconography of violence. Only on this foundation is it possible to further interpret the images of violence – in accordance with the questions of their historical significance for the Athenians' attitudes toward violence. Here is where the second step of my investigation begins. It attempts to examine the way violence is concretely described and assessed in the pictures and how the respective pictures can be understood or explained as historical testimony on the period of their origin.

My study is based on the examination of the entire spectrum of depictions of violence that has come down to us on the luxury ceramics of archaic and classical Athens. For the sake of a surveyable argumentation for this book, however, the various themes of violence were drawn upon to different degrees. I consciously decided not to focus on those images that, in accordance with our own problematizing understanding of media violence, we would regard as primary evidence for the phenomenon: the depictions of extreme and problematical violence. Rather, I followed the situation of the ancient finding and focused on the group of themes that represented by far the largest portion of the inventory of images: the pictures of violence in war. My choice of them as a field of examples for investigation for the analysis of the iconography of violence may seem surprising. But they reveal the Attic images of violence's cultural difference from us. In the depiction of warlike violence, we find a

wealth of *all* the iconographic variants of media violence that were also used for the rarer pictures of extreme violence. It thereby seemed justified to explore the functioning of the iconography of violence initially in the quantitatively dominant and representative field of depictions of struggle, in order to examine the validity of the observations in other depictions of violence.

That was the way I structured this investigation. The core part was devoted to the iconographic analysis of the depictions of hoplites in battle and to the discussion of their entire spectrum. Starting from three cases (Heracles against Kyknos, Heracles against Geryoneus, and the battle of the heroes before Troy) that stand in a thematically and iconographically interesting relationship of tension to each other, I worked out initial basic structures in the functioning of the Attic iconography of violence. In a second step, I tried to check and concretize these against other pictorial themes with varying, more complex demands: on the one hand, normal hoplite fighting and, as a special case, the fighting between Greeks and Persians, and on the other hand the mythical battles of the gigantomachy, amazonomachy, and centauiromachy, which, as extreme struggles with quite divergent conceptions, place extremely diverse demands on the iconography of battle and violence. With this comprehensive viewing, I was able to discover theme-overarching structures in the depictions of violence, on the one hand, and to understand the structures of a theme-specific differentiation in the iconography of violence, on the other hand. In a third step, I finally discuss my observations of the depictions of battle within the broader context of the entire range of Attic depictions of violence. Here it soon emerged that the phenomena are fundamentally valid for the other themes of violence, as well. This permitted me to attempt a first overarching assessment of the Attic iconography of violence – and with it also of the Attic images of violence in their historical significance.

In the individual analysis of the various pictorial themes as well as, and more markedly, in the overarching evaluation, it became evident that the Attic images of violence function very differently from what we are accustomed to in our images of violence today. Accordingly, all explanatory models defined via the structures of our modern approach to media violence fail. The unfamiliarity of the Attic images of violence is manifested above all in two observations that are simultaneously an essential key to understanding the Attic pictures:

- 1) The vase painters choose a different iconography of violence for the various scenes of violence. But this differentiation is in no way oriented toward the substantive evaluation of the scene of violence, as is fa-



miliar to us in the distinction between “clean” and “dirty” violence in our own images. This has consequences for historical interpretation: if the Attic iconography of violence is constituted independently of all judgmental characterization of violence, then it is also not an instrument that is able and desirous of steering the viewer’s reaction in his choice of sides – and that also means: it is not evidence that may be interpreted in terms of the Athenians’ attitude toward violence.

But how, then, are the obvious differences in the iconography of violence to be explained? The depiction of violence reveals itself as a primarily *descriptive* element applied to characterize the conflict’s constellation and the relative strength of the opponents, the victor and victim. Here the media dimension of violence has its effect as a pictorial motif. The various pictorial themes place extremely various demands on a “pictorial language” formulation: depending on the kind of opponents and their relative strengths and depending on the interest in the celebrated qualities of the victor, always differing iconographic concepts have to be chosen. Thus, the pictures display a different kind of iconography of violence depending on whether they aim to underscore the victor’s strength, his superiority, or his bravery; and they show a different kind of iconography depending on whether the opponent to be overcome is easy or difficult to convey as a strong and threatening adversary in his iconographic appearance. This implies that the Attic depictions of violence are not primarily a discourse about violence, but rather a discourse about strength, superiority, and power. And, accordingly, the assessment of the conflicts is made beyond the depiction of violence: what decides how the Athenian judges the act of violence is not that or how violence is carried out, but rather the degree to which the stronger party’s claim to power and superiority seems justified. But it is not the picture’s place to judge that.

Behind this approach to the iconography of violence, which seems alien to us, stands the Greeks’ agonal way of thinking. In contrast to the strongly polarizing side-taking promoted by the thinking of our Christian-determined culture, it permits the Athenians to respond more openly to scenes of violence: in admiration of the stronger party for his superior strength and power (as the mostly dominating reaction), but also and at the same time in empathy with the vanquished victim (and this empathy can accrue just as well to negatively assessed opponents like the giants, amazons, and even Persians, if they face battle bravely). At the center of agonal thinking stands “being stronger” in a continuous testing of strength. The adversaries are consequently not perceived in a polar contrast between “good” and “evil”, “victor” and “victim”, but rather in their relative relationship to each other, between “stronger” and “less strong”, “powerful” and “less powerful”. Such a way of thinking in rela-

tive constellations is the reason why the Athenian viewer can respond ambivalently to the depiction of violence and need not commit himself one-sidedly in his partiality and his interest. The nonjudgmental, descriptive functioning of the Attic iconography of violence is thus the logical consequence of this more open attitude toward violence and conflict.

2) If the differences in the depiction of violence are not evidence for a judgmental attitude toward violence, then neither are the chronological fluctuations in the iconography of violence. Symptomatic of the Attic images of violence in the 6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries B.C. is a repeated, conspicuously strong oscillation between explicit, drastic depictions of violence and implicit, muted pictures. Research up to now has regarded this oscillation as evidence of Athenians' changing attitude toward real violence: phases of unproblematical dealings with violence are said to alternate with a distanced and problematizing stance; and the ruptures between these phases are seen in connection with serious moments in the history of events, like wars or domestic unrest.

The descriptive character of the Attic iconography of violence means that such an explanatory model must be abandoned. The oscillations between drastic and less drastic depictions of violence point rather to changes in interest in the celebrated values of the stronger figure: whether the emphasis is more on the manifestations of his strength or more on his basic superiority or more on his bravery. And they also point to Athenians' changed desires regarding the form in which they want to be emotionally and intellectually entertained by the images of violence: whether more by the confrontation with drastic scenes of directly shown violence (explicit violence) or more by the workings of suspenseful depictions that present the moment shortly *before* the actual exercise of violence (implicit violence). All these changes can be interpreted in ways going historically further for the epochs in question. But they have nothing directly to do with the Athenians' attitudes toward violence.

Accordingly, the chronological changes in Attic depictions of violence can be followed relatively independently of the concrete history of events. And this also means: independently of the Athenians' concrete experiences of violence and war. A revealing example of this is the situation at the end of the 6<sup>th</sup> and the beginning of the 5<sup>th</sup> century B.C. Images of violence were at that time beginning to be charged with pathos, and at the same time the spectrum of themes expanded to include extreme scenes of violence. These phenomena cannot be matched with concrete historical events, as a reaction to which we might like to understand them: the experiences of being threatened by the Persians (490/80 B.C.), or before that the first military successes of the "hoplitized" citizens of

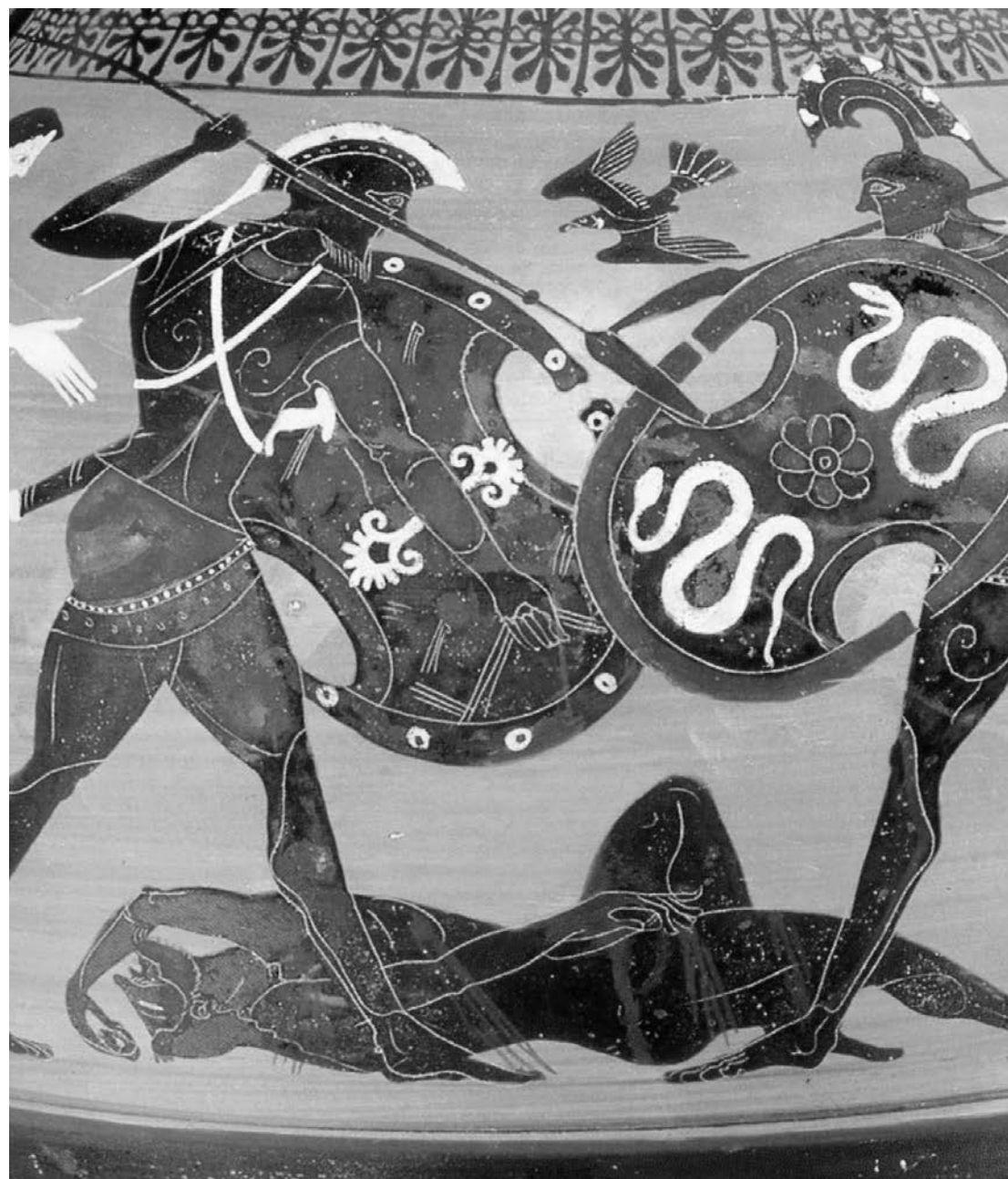
Athens (506), or the unrest in the course of the overthrowing of the tyrant (510). The pathos-charging of Attic images of violence began a decade or two earlier (around 530/520), i.e., at a time when no far-reaching experiences of violence and unrest are known to us. And vice versa, then, the discourse carried into these pictures displays no recognizable fluctuations in the following decades, which are much more unrestful in terms of the history of events. Here a function of the images of violence becomes recognizable that responds less nervously and less specifically to individual events, but rather is dominated by more long-term processes of the history of mentality: a phenomenon that one would have expected less in the Attic pictures precisely of this time around 500 B.C., which saw great movement on the level of the history of events, and that raises some new questions for the historical interpretation of this genre of pictures as a whole.

The Attic pictures of violence are indubitably eloquent historical testimonies – but not primarily about the Athenians' attitudes toward violence, as was suspected up to now. The pictures depict violence, but violence is not the real theme of the pictures. Here we clearly see the fundamental danger arising for the interpretation of past cultures' images of violence when it is carried out unquestioningly in terms of the structure of our own perception and our own dealings with media violence. Thus, when historically interpreting other cultures' pictures of violence, two things must be kept in mind: the possible unfamiliar way of in dealing with violence (and additionally in comparison, the cultural determination of our own reaction to (media) violence), as well as the media's inherent regularities in the functioning of the depiction of violence. Thus, the way images of violence provide testimony about historical societies' dealings with violence must be clarified anew with each new finding. And only on the basis of comprehensive analyses of the structure of the corresponding iconography of violence can this be revealed. For future research on images of violence that is conducted within the framework of current research on violence, this means: Before asking the question of the *historical interpretation* of media violence as testimony about the attitude toward violence, we must first ask the question of its *historical interpretability*.

(Translated by Mitch Cohen)

**Anhang**







# Anmerkungen



## I. Einleitung: Eine Bilderwelt voller Gewalt

- 1 Beispiele: rf. Kalpis des KleophradesM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81669 (M 1480, H 2422): ARV<sup>2</sup> 189.74; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201724; LIMC II Astyanax II Nr. 19\*; Tiverios, Techne 137 Abb. 110; — rf. Schale des M.v. Louvre G 265, Cincinnati, Art Mus. 1979,1: ARV<sup>2</sup> 416.2; Add<sup>2</sup> 234; BA 204533; M. Schmidt, AntK Beiheft 9 (1973) 98 f. Taf. 33; Pandora 394 f. Nr. 128; — rf. Schale des DokimasiaM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 70800: ARV<sup>2</sup> 413.25; Para 372; Add<sup>2</sup> 233; BA 204507; LIMC VI Minotauros Nr. 29\*; Lissarrague, Vases grecs 190 Abb. 149; — rf. Schale des BrygosM, Berlin, Antikensmlg. F 2293: ARV<sup>2</sup> 370.10; Para 365, 367; Add<sup>2</sup> 224; BA 203909; LIMC IV Gigantes Nr. 303\*; CVA Berlin, Antiquarium 2 Taf. 67; — rf. Schale des TriptolemosM, München, Privatbesitz Waltz: Muth, Kampfdarstellungen 188 f. Abb. 1; — rf. Kolonnettenkrater des PanM, London, BM E 473: ARV<sup>2</sup> 551.13; Para 387; Add<sup>2</sup> 257; BA 206288; Frontisi-Ducroux, Masque 88 Taf. 36.
- 2 Symptomatisch erscheinen verschiedene Arbeiten der 70er bis 80er Jahre des 20. Jh., die zwar die attische Bilderwelt auch unter den Aspekten von Krieg und Kriegerum diskutieren, die Darstellungen der Gewalttätigkeit als Phänomen aber sehr auffallend marginalisieren oder sogar völlig ausblenden. Ich will dies an drei Beispielen illustrieren:

1) In den Untersuchungen zur Kampf-Ikonographie von Mennenga, Zweikampfszenen und Ellinghaus, Leitbilder bestimmen kompositorische Kriterien wie etwa der personelle Kampfverband oder die Formulierung von entschiedenen bzw. offenen Kämpfen, sowie das Verhältnis der Bilder zur Realität des Hoplitenkampfes (Rüstung, Kampftaktik; nicht aber: die Realität des Tötens und Verwundens) die Diskussion. Die Gewalt-Ikonographie sowie die gravierenden Veränderungen, in denen die kriegerische Gewalt in den Bildern des 6. und 5. Jh. formuliert erscheint, bleiben zum größten Teil außen vor.

2) Ebenso bezeichnend sind die Gesamtdarstellungen zur attischen Bilderwelt von Seiten der französischen Forschung, die stärker auf Fragen der Kultur- und Mentalitätsgeschichte ausgerichtet sind. Bei den Besprechungen zur Rolle der Krieger und des Krieges erfahren weder bei Bérard, Bilderwelt 51 ff. (F. Lissarrague) noch bei Lissarrague, Vases grecs 84 ff. die Bilder von Kampf und kriegerischer Gewalt eine größere Aufmerksamkeit; bei Bérard tauchen sie sogar mit einer einzigen und zudem harmlosen Ausnahme gar nicht auf. In beiden Fällen stehen vielmehr Szenen im Vordergrund des Interesses, in denen sich die problematisierende Einstellung unserer heutigen Kultur gegenüber Krieg widerspiegelt und daher atypische Szenen um den kriegerischen Kampf herum wählt: Rituale des Kriegerauszugs, des Opfers, der Wappnung sowie, als die andere Seite, die Bergung des gefallenen Gefährten aus der Schlacht. Das, was für die Athener zweifelsohne den Kern ihrer Erfahrung vom Krieg ausmachte, das eigentliche Kampfgeschehen, und was sie am häufigsten

auf ihren Vasen darstellen ließen, wird dagegen ausgeblendet. Selbst bei Ducrey, Guerre mit seiner umfassenden Darstellung zum griechischen Krieg konzentriert sich die Diskussion mehr auf die Realia des Kampfes, die Rüstung, Kampftaktik, Rituale des Kriegsauszuges, die Leichenbergung sowie um die Extremfälle kriegerischer Gewalt wie die Stadteroberung und den Umgang mit den Besiegten. Der Ausführlichkeit, mit der diese Themen besprochen werden, steht die marginale Aufmerksamkeit konträr gegenüber, die der eigentlichen kriegerischen Gewalt im Kampf in Text und Bild entgegengebracht wird. Man mag dem zugestehen, daß es mit dem Kriegerauszug und der Leichenbergung ungewöhnliche Rituale sind, die in der Bilderwelt der Athener bzw. Griechen ein überraschendes Interesse erfahren – und diese insofern den Umgang der Griechen mit Krieg in einer besonderen Weise auszeichnen. Aber sich auf sie derart zu konzentrieren und den angeblich selbstverständlichen Teil des Krieges zu marginalisieren, suggeriert ein falsches Bild von der griechischen Wahrnehmung des Krieges.

3) Ähnlich ausgeblendet finden sich die drastischen Szenen des Kampfes oder der Gewalt schließlich auch in den führenden Besprechungen der griechischen Vasenbilder, s. etwa bei Simon, Vasen 78 (Abb. 58). 87 (Abb. XXVI). 100 (Abb. 109). 116 (Abb. 157). 119 (Abb. 162). 130 (Abb. 183). 131 (Abb. 188), oder Arias, Vasenkunst 41 (Abb. 47). 50 (Abb. 64). 66 (Abb. 113–15). 69f. (Abb. 125). 75 (Abb. 139). 77 (Abb. 144. 146). 84 (Abb. 168f.). 87 (Abb. 176–181f.): Die Drastik der Bilder scheint selbstverständlich und wird nicht weiter als Phänomen diskutiert; zudem erfolgt auch in der Auswahl der besprochenen Stücke eine bezeichnende Selektion: Von den zahlreichen Kampfdarstellungen des 6. Jh. sind kaum Beispiele aufgegriffen, und auch die drastischen Bildfassungen des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. werden zum großen Teil ausgeblendet: Wo es geht, greift man auf ikonographisch harmlosere Fassungen zurück.

Ganz offensichtlich passen die Vorstellungen von einer aggressiven und gewaltintensi-  
 resierten Gesellschaft wenig mit dem Bild zusammen, das sich innerhalb der Forschung von den Athenern der jungen und dann ausgeprägten Demokratie konstruiert hat (s. u. zu diesem Problem). Entsprechend finden sich eher die Ideale vom ‚schönen Tod‘ oder vom agonalen Prinzip des Kampfes betont, die einen erklärenden Blick auf den Krieg erlauben. Daß die Bilder daneben aber in einem größeren Ausmaß auch eine Faszination an der aggressiven Gewalt bezeugen, wird weitgehend ausgeblendet.

- 3) Besonders offensichtlich spiegelt sich das Interesse in der Zunahme entsprechenden altertumswissenschaftlicher Kolloquia, die in den letzten Jahren zu Gewalt und Krieg in den antiken Kulturen stattfanden: z.B. ‚Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Ägypten bis ins Mittelalter‘, Kolloquium Langenlois 29.–30.7.1997; ‚War and Violence in Greek Society‘, Seminar London, Januar–März 1998; ‚Art and war in the ancient world‘, Kolloquium Oxford, 5.10.–27.11.2000; ‚La violence dans le monde grec et romain‘, Kolloquium Paris 2.–4.5.2002; ‚Die andere Seite der Klassik – Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v.Chr.‘, Symposion Bonn, 11.–13.7.2002; ‚Extreme Formen von Gewalt im Altertum im Bild und Text‘, Kolloquium München, 27.–28.6.2003; ‚Violence, Victims and Vindication in Late Antiquity‘, Tagung Santa Barbara, 20.–23.3.2003; ‚Gewalt und Ästhetik. Gewalt und Formen der Gewaltdarstellung in der griechischen Klassik‘, Symposion Berlin, 15.–17.7.2005; ‚Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico‘, Tagung Cividale del Friuli, 22.–24.9.2005; ‚Kriegs-Bilder‘, Schwerpunktthema auf dem 46. Historikertag Konstanz, 19.–22.9.2006.

An neueren Diskussionen zu den Gewaltdarstellungen Athens s. etwa: Schneider, Feinde; Felten, Blutdurst; Blome, Schreckliche; Recke, Gewalt; Hannestad, War; Hölscher, Klassik II; Hölscher, War; Fischer – Moraw, Klassik; Seidensticker – Vöhler, Gewalt; Zimmermann, Extreme Formen. Zur Gewalt als kulturelles Phänomen in

- der römischen Kultur vor allem Zanker, Barbaren; Hölscher, War; Dillon – Welch, War. — Zur neueren althistorischen Diskussion um Gewalt und Krieg ferner: Meier, Krieg; Burkert, Krieg; Hanson, Hoplites; van Wees, Warriors; Lloyd, Battle; Herman, Society; Raaflaub, Greece; van Wees, War; Debidour, Guerre; Chanotis, War; van Wees, Warfare. — Überblick über die Forschungssituation im Horizont der Altertumswissenschaften s. demnächst auch: M. Zimmermann, Vom Sinn der Gewaltdarstellungen – eine Einführung, in: Zimmermann, Extreme Formen (im Druck).
- 4 Literatur in Auswahl, die die verschiedenen Ansätze der aktuellen Gewaltforschung umreißen soll: Hugger – Stadler, Gewalt; Sieferle – Breuninger, Kulturen; von Trotha, Soziologie; Meumann – Niefanger, Schauplatz; Grimminger, Kunst; Wertheimer, Ästhetik; Gendolla – Zelle, Schönheit; Lang, Bilder; Groebner, Ungestalten; Popitz, Macht; Sofsky, Traktat; Kunczik, Medien; Grimm, Fernsehgewalt; Spivy, Enduring creation; Eisermann, Mediengewalt; Hausmanninger – Bohrmann, Mediale Gewalt; Platt, Reden von Gewalt; Paul, Bilder des Krieges; Braun – Herberichs, Mittelalter. — Entwürfe einer kulturhistorischen Gewaltforschung bes. formuliert bei: Hugger, Kulturanthropologie; R.P. Sieferle, in: Sieferle – Breuninger, Kulturen 9ff.; Meumann – Niefanger, Schauplatz 7ff.; Braun – Herberichs, Mittelalter 7ff.
  - 5 Zur kulturellen Determination des Umgangs mit der Gewalt s. vor allem: Hugger – Stadler, Gewalt passim, darin bes. Hugger, Gewaltanthropologie; Sieferle – Breuninger, Kulturen passim; Meumann – Niefanger, Schauplatz bes. 7ff.
  - 6 Bezeichnend hierfür ist etwa die bereits für den Titel des Kolloquiums in Bonn 2002 gewählte Definition der Gewalt als „Die andere Seite der Klassik“ (s. Fischer – Moraw, Klassik). So sehr die Überwindung der klassizistischen Sicht inzwischen als Allgemeinplatz gilt: Unterschwellig scheint auch die gegenwärtige Diskussion weiterhin mehr von den idealisierten Konstrukten bestimmt (im positiven wie im negativen Sinn), als häufig bewußt ist bzw. eingestanden wird. — Symptomatisch für die Probleme mit der griechischen Gewalttätigkeit bzw. Faszination an der Gewalt zuletzt auch wieder Felten, Blutdurst.
  - 7 s. hierzu etwa die Ausführungen zur Gewaltdarstellung im Film, in denen die Fragen nach der Betrachter-Beeinflussung und damit Lenkung aufgrund der aktuellen Diskussion um die (angeblichen) Gefahren der Mediengewalt besonders reflektiert sind: J. Grimm, in: Hausmanninger – Bohrmann, Mediale Gewalt 162ff.; Th. Hausmanninger, ebd. 247f. mit Anm. 48, 254ff.; Grimm, Fernsehgewalt bes. 423ff.
  - 8 Beispiele: rf. Stamnos des BerlinerM, München, Antikensmlg. 2406 (J 421): ARV<sup>2</sup> 207.137; Para 343; Add<sup>2</sup> 194; BA 201956; CVA München 5 Taf. 238f.; — rf. Schale des Douris, New York, Privatbesitz: Buitron-Olivier, Douris 72 Nr. 5 Taf. 3.
  - 9 Recke, Gewalt bes. 94. 217. 220f. 231 (interessanterweise interpretiert Recke, Gewalt 17 mit Anm. 45–46, 216. 220 das Motiv der expliziten Gewalt in den Bildern des 6. Jh. wiederum als ein disqualifizierendes Distinktivum: Offensichtlich wird die Erfahrung der Perserkriege als Auslöser für ein gewandeltes Gewalt-Verständnis vermutet und entsprechend der Wandel in der ikonographischen Interpretation dadurch gerechtfertigt; allein auf der Grundlage der ikonographischen Analyse läßt sich diese Vermutung argumentativ jedoch nicht stützen).
  - 10 Ohne daß er diese Strukturen bzw. die Methoden seiner Interpretation jedoch diskutiert: Seine Interpretation basiert weitgehend auf einer modernen Wahrnehmung von Gewaltdarstellungen, einschließlich einer starken Tendenz zur problematisierenden Sicht auf die Gewalt überhaupt. Hierin liegt eine der großen Schwächen dieser Arbeit und läßt die Ergebnisse seiner ikonographischen Analyse problematisch bleiben (abgesehen davon, daß sie auch häufig auf falschen Einschätzungen der Bildbefunde beruht, hierzu s. S. 672 Anm. 4, 678 Anm. 51, 688 Anm. 98, 714f. Anm. 19.23, 716f. Anm. 38, 719f. Anm. 66.69).

- 11 Bezeichnend hierzu etwa die Beschreibung der Betrachterreaktion allein aus der Perspektive des Opfers bei R. Fayet, *Der Tod des Anderen*, die eigene Lebendigkeit. Notiz zum Thema Gewalt und Bild, in: *Gewaltbilder* 22 ff.; ebenso: S. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* (2003). — Daneben ist freilich auch die Faszination an der Gewalt, die der kulturellen Determination entgegenläuft, nicht zu unterschätzen; zur Ambivalenz der Reaktion s. R.P. Sieferle, in: *Sieferle – Breuninger, Kulturen* bes. 24 ff.; M. Erdheim, *Zum ethnopschoanalytischen Verständnis von Gewalt*, in: *Ders., Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur*<sup>2</sup> (1994) 279 f.; einseitig findet sich die Distanzierung vom Opfer dagegen bei Sofsky, *Traktat* 101 ff. betont.
- 12 Hierzu vor allem J. Grimm, in: *Hausmanning – Bohrmann, Mediale Gewalt* 162 ff.; Th. Hausmanning, ebd. 247 f. 254 ff. (ebd. die Termini ‚saubere‘ vs. ‚schmutzige Gewalt‘) — Eine Nivellierung der Differenz betont dagegen Lang, *Grausame Bilder* bes. 271. 275 für die neapolitanische Malerei des Seicento: Bei aller Nähe zwischen den Darstellungen der Märtyrer und den Bestrafungsszenen negativ bewerteter Opfer sind trotzdem Unterschiede in der Betrachterlenkung auszumachen, jenseits der vordergründigen Spielarten der Gewalt-Ikonographie. Auch wenn diese Bilder zweifelsohne ein bemerkenswertes Ausreizen der ikonographischen Grenzen bezeugen, so sind sie nichtsdestoweniger auch ein Zeugnis für eine vom Betrachter-Interesse abhängige, differente Gewaltdarstellung.
- 13 Was nicht besagt, daß diese Struktur dann nicht auch an ihre Grenzen ausgereizt bzw. konterkariert werden kann. Aber als Muster, von dem aus jede Konzeption der Gewalt-Ikonographie ausgerichtet wird, liegt sie allen Darstellungen zugrunde.
- 14 Zur Bedeutung der medialen Gewalt als eigengesetzliches Phänomen s. bes. Meumann – Niefanger, *Schauplatz* 7 ff.; Keppler, *Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt*, in: *Trotha, Soziologie* 382 ff.; Hausmanning – Bohrmann, *Mediale Gewalt* passim; S. Tammen, *Gewalt im Bilde: Ikonographien, Wahrnehmungen, Ästhetisierungen*, in: *Braun – Herberichs, Mittelalter* 307 ff.
- 15 Beispiele: rf. *Volutenkrater des Niobiden*M, Paris, Louvre G 343: ARV<sup>2</sup> 600.17; Add<sup>2</sup> 266; BA 206948; CVA Paris, Louvre 8 III Id Taf. 5,3–4. 6,3–4; Samara-Kaufman, Louvre 298 Abb. 139b; — rf. *Oinochoe des Chicago*M, Boston MFA 13.196: ARV<sup>2</sup> 631.38; Para 399; Add<sup>2</sup> 272; BA 207321; Caskey – Beazley, Boston 39 Nr. 41 Taf. 18.
- 16 Die Vorstellung einer Problematisierung und Distanzierung von Gewalt ist in der aktuellen archäologischen Diskussion weiter verbreitet. Zuletzt explizit bei Felten, *Blutdurst* 195 ff. sowie, zum Teil implizit, als Perspektive bei verschiedenen Beiträgen in Fischer – Moraw, *Klassik* (G. Fischer – S. Moraw, *Einleitung*, ebd. 11; M. Bentz, *Spiel um Leben und Tod? Gewalt und Athletik in klassischer Zeit*, ebd. 129 ff.; R. von den Hoff, *„Achill, das Vieh“? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern*, ebd. 225 ff.). — Die Verschiebung weg von drastischen Kampfszenen hin zu ruhigeren Bildern wird immer wieder als der bezeichnende Unterschied zwischen den archaischen und den klassischen Kampfdarstellungen angesprochen, häufig unter Implikation einer zunehmenden Problematisierung gewaltvoller und brutaler Szenen, s. etwa: Brommer, *Wahl* bes. 19 ff.; Scheffold, *Göttersage* 91 ff., *Urkönige* 274. 282 f. 294 ff.; s. auch W. Martini, in: *Gießener Universitätsblätter* 19,2, Dez. 1986, 92 f. (zu den Darstellungen der Iliouperis).
- 17 G.E. Lessing, *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie* § III, in: *Ders., Werke und Briefe*, hrsg. v. W. Barner, Bd. 5,2 (1990) 31 ff.; am Beispiel der attischen Bilder des späten 6. und frühen 5. Jh.: Giuliani, *Bild* bes. 185 f. 186 ff. 288.
- 18 Nur langsam etabliert sich ein solcher Forschungsansatz, bisher jedoch weitgehend beschränkt auf die Gewaltforschung in der aktuellen Film- und Fernsehkultur. Da hier jedoch das Interesse stärker auf die Fragen nach den Einflußmöglichkeiten medialer Gewalt ausgerichtet ist, vermag sich hier keine weiterführende Diskussion um die Interpretationsmethoden vergangener Gewaltbilder etablieren, wie sie für die historischen Disziplinen notwendig ist. Zur Diskussion der Mediengewalt in

- Film und Fernsehen: Kunczik, Gewalt; Grimm, Fernsehgewalt; K. Merten, Gewalt durch Gewalt im Fernsehen? (1999); J. Eisermann, Mediengewalt (2001); Hausmanning – Bohrmann, Mediale Gewalt. — Innerhalb der kulturhistorischen Diskussion bildet der betont medienspezifische Ansatz bei Meumann – Niefanger, Schauplatz bes. 7 ff. noch eine Ausnahme; ebenfalls eine stark medienbezogene Ausrichtung wählt Wertheimer, Ästhetik, doch bleiben seine Ausführungen enttäuschend.
- 19 Unter einer entsprechenden Zielsetzung steht auch das Forschungsprojekt von M. Zimmermann zu der Darstellung extremer Gewalttätigkeit in den literarischen Quellen der griechischen und römischen Antike. Er vermag nachzuweisen, daß die Art der medialen Darstellung von Gewalt vorrangig von der jeweiligen ‚erzähl-technischen‘ Intention des Autors in dem betreffenden literarischen Kontext abhängt; die sich dort abzeichnenden Eigengesetzlichkeiten in der medialen Schilderung von Gewalt entsprechen den Phänomenen, die auch hier für die attische Bilderwelt herausgearbeitet werden sollen. S. hierzu M. Zimmermann, Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung, in: Zimmermann, Extreme Formen (im Druck).
  - 20 Vgl. dagegen Recke, Gewalt passim, der häufig für die Deutung von Bildmotiven stärker auf literarische Aussagen rekurriert (die Trennung der Untersuchungsabschnitte suggeriert zwar eine getrennte Analyse, die in der Argumentationsführung jedoch nicht eingehalten ist: manche ikonographischen Interpretationen können nur unter Rekurs auf die diskutierten literarischen Quellen entstanden sein, so z.B. die wechselnde Deutung des Motivs der blutenden Wunden, Recke, Gewalt 221 f.).
  - 21 Eine Durchsicht zur Darstellung des Krieges in der attischen Tragödie bietet Recke, Gewalt 163 ff., jedoch ohne Diskussion der medialen Gesichtspunkte. Vielversprechende Beiträge zur Thematisierung von Gewalt in der attischen Tragödie sowie in der Historiographie, die das Potential einer solchen Diskussion aufzeigen, bieten hingegen nun: A. Ercolani, Gewalt in der attischen Tragödie, in: Fischer – Moraw, Klassik 89 ff.; B. Seidensticker, Distanz und Nähe: Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie, in: Seidensticker – Vöhler, Gewalt 91 ff.; S. Goldhill, Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne?, ebd. 149 ff.; sowie M. Zimmermann, Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung, in: Zimmermann, Extreme Formen (im Druck).
  - 22 Damit sei nicht gesagt, daß beide Bereiche getrennt voneinander funktionieren, im Gegenteil: In der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jh. konvergieren die öffentlich-politische Bilderwelt und die Bilderwelt der sog. Kleinkunst in einem bemerkenswerten Ausmaß, verglichen mit der Situation der folgenden Epochen und Kulturen. Dennoch scheint es ratsam, auch hier, trotz aller konstatierten Nähe als dem übergeordneten Phänomen, nun auch wieder stärker auf die Differenzen zu achten.
  - 23 Theoretisch wäre unter funktionalen Aspekten noch eine weitere Unterteilung wünschenswert: die genauere Differenzierung der Vasenbilder in die spezifischen Lebenssituationen ihrer Nutzung (Symposion, Kult, Grab). Doch scheitern bisher alle Versuche, eine klare Zuweisung der einzelnen Gefäßtypen nach ihren primären funktionalen Bereichen vorzunehmen (sieht man von einzelnen Typen wie Lekythen oder Loutrophoren ab). Eine weitergehende Differenzierung der attischen Bilderwelt nach den jeweiligen Lebenskontexten und damit den jeweils dominierenden Vorstellungswelten ist somit vorerst nicht möglich. Nicht überzeugend ist in dieser Hinsicht der jüngste Versuch von K. Junker, AntK 45, 2002, 3 ff., anhand des Bildthemas bzw. seiner spezifischen Ausformulierung eine funktionale Nutzung zu bestimmen (am Beispiel der Leichenbergung Sarpedons sowie der Schleifung Hektors): Hier werden unterschwellig moderne Vorstellungen von der kontextuellen Angemessenheit bzw. Unangemessenheit der Themen zu Argumenten erhoben, die jeder sicheren Grundlage entbehren.



- 24 Die Recherche des Bildmaterials basiert zu großen Teilen auf der Datenbank des Beazley Archives (<http://www.beazley.ox.ac.uk>), erweitert durch die Durchsicht der einschlägigen Corpora- und Katalogbänden der verschiedenen Antikensammlungen.
- 25 Die Frage nach der absoluten Chronologie der attischen Vasenmalerei ist bekanntlich von gewissen Schwierigkeiten belastet – und bis auf weiteres scheint es unmöglich, Sicherheit bei der genauen Verankerung der relativen in die absolute Chronologie zu erlangen. Besonders durch die Kritik von E.D. Francis und M. Vickers (Francis – Vickers, *Leagros*; Vickers, *Dates*) an dem alten, von Langlotz, Zeitbestimmung bes. 43 ff. entwickelten Chronologie-Modell ist die Problematik der verschiedenen sog. Fixdaten bewußt geworden. Und auf diesem Stand einer unsicheren Datierungsspanne von ca. 20–30 Jahren, primär in dem interessanten Zeitraum des späten 6. und frühen 5. Jh., verharret letztlich die Forschungssituation. Bisherige Lösungsvorschläge einer neuen Chronologie können nicht überzeugen: weder die Vorschläge einer radikalen Tiefdatierung von Francis und Vickers (zur Kritik s. zusammenfassend Cook, *Chronology*), noch der Vorschlag von Tölle-Kastenbein, Chronologie, anhand des arithmetischen Mittels die Divergenzen zwischen den alten Daten von Langlotz und den neuen Daten von Francis – Vickers in der Chronologie um die Wende vom 6. zum 5. Jh. auszugleichen (bei einer solchen historischen Diskussion sind Mittelwerte grundsätzlich nicht wahrscheinlicher als Extremwerte).

In jüngerer Zeit wurden einerseits von Parker, *Leagros Kalos* und andererseits von Neer, *Style* 186 ff. nochmals interessante Überlegungen für eine Tiefdatierung der frührotfigurigen Chronologie vorgebracht. Aber auch sie vermögen letztlich keine überzeugenden Argumente aufzubringen, die eine Umdatierung der alten Chronologie zwingend machen: Ausgehend von einer Neuinterpretation von Thuk. 1,100,3–101,1 und damit einer Korrektur des Strategenamtes des *Leagros* (*kalos*) von 465 auf 453 versucht Parker, die Geburts- und Lebensdaten von *Leagros* neu zu berechnen und darüber die Werke der *Leagros*-Gruppe auf einen Zeitraum von ca. 490–485 herabzudatieren, d.h. ca. 20 Jahre später als im Modell von Langlotz (510–505) definiert. Doch basiert seine Berechnung teils auf zu eng bemessenen Idealwerten (Hochzeitsalter, Geburt des ersten Sohnes, Strategenamts), die keine ausreichende Grundlage für eine definitive Chronologie bieten. Berechnet man die von Parker herangezogenen Daten in ihrem denkbar weiten (auch noch nach idealen Regeln bemessenen) Spielraum, so ergäbe sich als Alternative etwa auch eine mögliche minimale Verschiebung der Daten um nur 10 Jahre. Zu prüfen bleibt aber nicht zuletzt auch die Neulesung der Thukydides-Stelle, die überhaupt die Grundlage für die Kritik an der alten Hochdatierung von *Leagros* (*kalos*) bildet.

In ähnlicher Weise wie Parker versucht auch Neer, die Schaffenszeit der Pioniere tiefer zu datieren. Argumente sind bei ihm allerdings mehr stilistische Bedenken an der herkömmlichen relativen Chronologie. So plädiert er etwa für eine spätere Datierung mancher Werke des Euphronios, Euthymides oder Hypsis bis 490/80, aufgrund etwa stilistischer und auch ikonographischer Parallelen zum (ebenfalls nicht sicher datierbaren, von Neer aber nach Marathon datierten) Athener Schatzhaus. Gegen die Spätdatierung der Pioniere spricht aber weiterhin der Befund im Grabhügel von Marathon, der für die absolute Chronologie des Onesimos einen sicheren Fixpunkt bietet; da Onesimos in seinen wohl als früh zu bewertenden Vasenbildern auf Gefäßen des Töpfers Euphronios malt, ist von einer relativen Abfolge des Euphronios und des Onesimos auszugehen, die eine Spätdatierung der Pioniere (als gleichzeitig mit Onesimos arbeitend) unplausibel erscheinen läßt. Jüngste Auswertungen der Ostraka-Befunde scheinen nun zudem die Fixpunkte des alten Chronologiemodells wiederum zu bestätigen: S. Brenn, *Ostrakismos* und Prominenz in Athen. Attische Bürger des 5. Jh. v. Chr. auf den Ostraka. Tyche Suppl.

3 (2001) 209ff. 349. 351; M. Steskal, Der Zerstörungsbefund 480/79 der Athener Akropolis. Eine Fallstudie zum etablierten Chronologiegerüst (2004) 230 ff.

Ungeachtet der Unsicherheit, die dem alten Chronologie-Modell in seiner absoluten Verankerung natürlich eigen ist, scheint sich die relative Chronologie bis auf weiteres also doch zu bewähren und kann entsprechend auch nicht beliebig flexibel zwischen den Jahrzehnten hin- und hergeschoben werden. Trotzdem ist es gerade in Hinblick auf historische Interpretationen freilich geboten, in der Auswertung der Datierungsvorschläge vorsichtiger vorzugehen und sie betont nur als Annäherungswerte zu verstehen; entsprechend sind auch zu punktuelle Fixierungen von Phänomenen, die gar unter Rekurs auf konkrete Daten der Ereignisschichte entstehen, zu vermeiden.

- 26 Im Sinn der eben in Anm. 25 gemachten Einschränkungen.
- 27 s. zuletzt wieder Recke, Gewalt bes. 230ff. 235; Felten, Blutdurst 197ff.; s. auch W. Martini, in: Gießener Universitätsblätter 19,2, Dez. 1986, 92f. (zu den Darstellungen der Ilioupersis); Mangold, Cassandra bes. 146f. 154.
- 28 In ähnlicher, allerdings (aufgrund einer anderen Interessensperspektive) weniger polemischer Weise auf die Untrennbarkeit eines formalen Verstehens der Bilder und ihrer inhaltlich-historischen Interpretation verweisend: Giuliani, Bild 14 ff. Der Charakter neuerer Bildinterpretationen mit dezidiert historisch-mentalitätsgeschichtlicher Ausrichtung zeigt aber, daß dies häufig alles andere als selbstverständlich ist: Anstatt die Bilder zunächst im weiten Kontext ihres medialen und ikonographischen Funktionierens zu analysieren, werden punktuell ikonographische Phänomene vor dem Hintergrund einer bestimmten historischen Erwartung diskutiert. Gerade bei der attischen Vasenmalerei mag das interpretatorische Gerüst mit seiner Ausrichtung auf Rollenbilder und Verhaltensideale derart festgefügt sein, daß nur noch unter betontem Rekurs auf die Bilder seine tatsächliche Losgelöstheit von der eigentlichen Befundsituation wieder erkennbar wird. Als Beispiele seien nur zwei, sehr gegensätzliche Pole genannt: Zum einen die Untersuchung von Recke, Gewalt zu den Kriegsdarstellungen, die besonders deutlich die Gefahren einer solch einseitig und eng konzipierten ikonographischen Interpretation erkennen läßt; zum anderen die Definition des methodischen Ansatzes bei R. von den Hoff, in: von den Hoff – Schmidt, Konstruktionen 75, in der explizit die Erklärung formaler, bildsprachlicher oder erzähltechnischer Phänomene und die historische-mentalitätsgeschichtliche Interpretation der Bilder als zwei voneinander trennbare Ansätze beschrieben werden.
- 29 Zur semantischen Bedeutung und Geschichte des Gewalt-Begriffs s. etwa: J. u. W. Grimm (Hrsg.), Deutsches Wörterbuch Bd. 4, Abt. 1, Teil 3 (1911) Sp. 4910ff. s.v. Gewalt; O. Brunner – W. Conze – R. Kosselleck (Hrsg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 3 (1995) 817ff. s.v. Macht, Gewalt; ferner: Hugger, Kulturanthropologie 20ff.; Meumann – Niefanger, Schauplatz 12f. Die dem deutschen Begriff der ‚Gewalt‘ immanente Ambivalenz – einerseits im Sinn von *potestas*, andererseits von *violencia* – bestimmt die grundsätzliche terminologische Diskussion. Im gesellschaftlichen Bewußtsein beginnt jedoch seit dem 17. Jh. mehr und mehr die primäre Definition im Sinn von ‚Gewalttätigkeit‘ zu dominieren, während die Bedeutungsseite der *potestas* sich zunehmend auf den Begriff der ‚Macht‘ konzentriert, mit dem der Gewalt-Begriff vor allem im Mittelalter eng verknüpft war (während der *violencia*-Aspekt anfangs deutlich unterentwickelt war).
- 30 Zur Definition des griechischen Gewalt-Begriffs s. S. 562f.
- 31 Als ‚Gewalt im Krieg‘ möchte ich hier die Gewalt *im Kampf* definieren, als den zentralen Erfahrungswert kriegerischer Gewalt der Athener im 6. und 5. Jh. Einen weiteren Begriff von kriegerischer Gewalt wählt hingegen Recke, Gewalt 2f., der vor allem auch die grausamen Gewalttätigkeiten gegen Unschuldige sowie gegen-

über den Besiegten im Moment der Stadteroberung als wesentlichen, komplementären Teil der Kriegserfahrung beinhaltet; aus diesem Grund wählt Recke die Bilder vom troianischen Krieg als Untersuchungsfeld für seine Analyse zur athenischen Sicht auf Krieg und kriegerische Gewalt. Eine solch weite Definition von kriegerischer Gewalt ist jedoch deutlich wieder Ausdruck *unserer* problematisierenden Auffassung vom Krieg, entspricht aber wohl kaum den zentralen Erfahrungen der Athener. Im 6. Jh. beschränkt sich die Kriegsführung vor allem auf den Wettstreit im Kampf; Eroberungen von gegnerischen Poleis und Gewalt an der Bevölkerung bilden hingegen keine zentralen Erfahrungswerte, da nicht die Machterweiterung, sondern das Messen der Kräfte das primäre Interesse am Krieg bestimmt (s. hierzu vor allem Meier, Krieg 563 ff.). Im 5. Jh. beginnt sich freilich langsam das Bild zu wandeln, die Erfahrungen der Perserkriege lassen auch Erfahrungen der Bedrohung und der Stadteroberung in den Vordergrund treten, doch bleibt dies zunächst, zumindest aus der Perspektive der Athener, eine nur punktuelle Erfahrung, die von der offensiven Kriegspolitik Athens im Delisch-Attischen Seebund wieder in den Hintergrund gedrängt wird; erst am Ende des 5. Jh., im Zuge des Peloponnesischen Krieges, mögen derartige Vorstellungen dann vitaler geworden sein. Bedenkt man nun, daß die Bilder vom troianischen Krieg, genauer gesagt, die Bilder von Szenen der Ilioupersis, seit dem 2. Viertel des 6. Jh. bis zum Ende des 6. Jh. sich großer Beliebtheit erfreuen, in einer Zeit, in der solche Formen von Kriegsführung kaum zentrale Ängste der Athener vor dem Krieg widerspiegeln können, scheint es fraglich, ob man gerade dieses Bilderfeld als repräsentatives Repertoire zur Untersuchung der athenischen Einstellungen zum Krieg verstehen kann. In der Zeit des frühen 5. Jh., als die Szenen der Ilioupersis in einer nochmals dichteren und bedrängenderen Komplexität dargestellt werden (s. S. 580 ff.), mag man sich natürlich eine engere Spiegelung aktueller Erfahrungen, etwa der Eroberung Milets oder Athens durch die Perser, vorstellen. Aber auch dies bleibt letztlich ein punktuellles Phänomen. Im weiteren Verlauf des 5. Jh. hingegen, in dem wir uns nun durch die sich wandelnde Kriegspolitik und -praxis, die dem Krieg eine neue zeitliche und auch ideologische Dimension verleiht (Meier, Krieg 579 ff.), eher (wenn überhaupt) eine Zunahme einer solchen ambivalenteren Sicht auf den Krieg vorstellen könnten, tauchen nun gerade die Bilder der Ilioupersis nicht mehr auf. Dieser Befund in der chronologischen Verteilung der Ilioupersisbilder läßt somit fraglich erscheinen, wieweit gerade diese Darstellungen von den Gewalttaten bei der Stadteroberung eine ideale Folie abgeben können, um die Erfahrungen der Athener mit der realen Gewalt im Krieg zu formulieren.

- 32 Zur Ambivalenz als distinktives Merkmal des griechischen Helden: Giuliani, Achill 154 ff. bes. 156 f. (dort wird am Beispiel der Lysis-Szenen die Ambivalenz Achills im Kontrast seines unmenschlichen Verhaltens gegenüber seinem gefallenen Gegner einerseits und seiner Eleganz und Schönheit andererseits definiert; man kann hier jedoch überlegen, ob man die Ambivalenz auf das eigentliche Handeln des Achill nicht noch ausdehnt und in ihr den eigentlich ambivalenten Charakter eines Helden widergespiegelt sieht: Sein Handeln verstößt gegen die Normen der Gemeinschaft und ist verurteilenswert, aber es ist in seinem transgressiven Profil zugleich auch Kennzeichen des großen und daher ruhmvollen Helden). Zur Hybris als Charakteristikum des griechischen Helden s. auch J. Martin, Saeculum, 48, 1997, 1, 7 ff. (ebd. 9 zur Vorstellung des ephemeren Ruhms); Kl. Ferla, Von Homers Achill zur Hekabe des Euripides. Das Phänomen der Transgression in der griechischen Kultur (1996) bes. 18 ff. bes. 34 ff; Muth, Troia 80 ff.

## II. Extreme Positionen als Einstieg: Monsterhopliten und Helden im Kampf

### Variationen um das Sterben eines Kriegers: Der Kampf zwischen Herakles und Kyknos

- 1 In der Literatur kann er dies freilich häufiger tun, dank der kontinuierlichen Schilderung des Handlungsablaufes, die ihn irgendwann auch zum Stein greifen lassen kann (z. B. Hom. Il. VIII 321 ff. XII 287 ff.). Im Bild hingegen, das eine einzige und daher besonders spezifische Szene des Kampfablaufes wählen muß, gelten, wie so oft, andere Gesetze: Es muß eine charakteristische Szene des kämpfenden Helden gewählt werden – und das heißt eine solche, die mit den für den Helden charakteristischen Waffen geführt wird.
- 2 Kentauren: Abb. 298. 303. 330. 332. 335. 336; — Minotauros: Abb. 402. 403. 409. 411; — unterliegende Hopliten: Abb. 75. 106. 121. 136. 237. 341. 345; — unterliegende Giganten: Abb. 179. 193. 200. 202.
- 3 sf. Hydria der LeagrosGr., München, Antikensmlg. 1709: ABV 361.14; Add<sup>2</sup> 95; BA 302009; LIMC VII Kyknos I Nr. 96\*.
- 4 Zum Mythos und seinen verschiedenen Varianten: RE XI (1922) 2435 ff. s.v. Kyknos 2 [Adler]; Roscher, ML II 1 (1890–94) 1690 ff. s.v. Kyknos 1 [R. Engemann]; LIMC VII (1994) 970 ff. s.v. Kyknos I [A. Cambitoglou – St.A. Paspalas]; Schefold, GHG I 201 ff., GHG II 136 ff. Zu den zentralen literarischen Überlieferungen und ihrer Rekonstruktion s. ebd.
- 5 rf. Schale des EuergidesM, Toledo, Mus. of Art 1961.25: ARV<sup>2</sup> 90.36; Add<sup>2</sup> 84; BA 200731; LIMC VII Kyknos I Nr. 135\*; CVA Toledo 1 Taf. 48,1.3.
- 6 Ähnlich drastisch auch die Szene auf der sf. Hydria des MadriderM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 418, um 520–500: ABV 329.1; Add<sup>2</sup> 89; BA 301765; LIMC VII Kyknos I Nr. 93, II Athena Nr. 519\*; Albizzati, Vasi 188 ff. 191 Abb. 135 Taf. 63.
- 7 Überblick über die bildlichen Überlieferungen: Roscher, ML I 2 (1886–1890) 2210 f. s.v. Herakles [A. Furtwängler], II 1 (1890–94) 1692 ff. s.v. Kyknos 1 [R. Engemann]; LIMC VII (1994) 971 ff. mit 982 ff. s.v. Kyknos I [A. Cambitoglou – St.A. Paspalas]; Mennenga, Zweikampfszenen 131 ff.; F. Knauf, in: Herakles – Hercules 18 ff. — Nach 480 bricht die Darstellung des Kyknos-Kampfes, wie manch andere Darstellungen heroischer Kämpfe, innerhalb der attischen Vasenmalerei ab.
- 8 Ähnliches gilt auch für die Bilder der Gigantomachie, zumindest in der Ikonographie des 6. Jh. (s. S. 268 ff.). Hier jedoch verliert Herakles seine zentrale Position und reiht sich in das Kollektiv der Götter ein: Was hier reizte, war die Idee der Schlacht – beim Kampf Herakles gegen Kyknos dagegen die Idee des herausragenden Einzelkampfes.
- 9 So schon F. Vian, REA 47, 1945, 5 ff.; zuletzt wieder und besonders nachdrücklich H.A. Shapiro, AJA 88, 1984, 523 ff. Aber auch selbst dort, wo eine kritischere Haltung gegenüber einer zu engen Ableitung von den literarischen Vorlagen artikuliert wird, schleicht sich der Blick auf die literarischen Werke als scheinbar alles erklärende Autorität schnell wieder ein, so etwa bei Cambitoglou – Paspalas, LIMC VII a.O. 988 ff.; Knauf a.O. 185 ff.
- 10 Pseudo-Hesiod: Hes. asp. bes. 57–140. 320–480; Stesichoros: Davies PMGF frg. 207 = Schol. Pind. O. 10,19b. — Ich erlaube mir, die Forschungsdiskussion in ihren einzelnen Dispositionen hier nicht ausführlicher zu referieren, da sie für unsere Fragestellung letztlich nicht weiterführt (und mir zudem grundsätzlich problematisch erscheint): Im einzelnen gestaltet sich die Lokalisierung von literarischen Vorlagen kompliziert, da die beiden Gedichte des Pseudo-Hesiod und des Stesichoros (bezeichnenderweise!) eben nicht alle ikonographischen Phänomene erklären kön-

nen. So werden ferner eine bei Apollod. bibl. 2 [114] 5,11 und Hyg. fab. 31,3 überlieferte Version, die vom Eingreifen des Zeus berichtet, sowie eine im Schol. D ad Hom. Il. 23,346 überlieferte Version, die vom Kampf zu Wagen erzählt, herangezogen, um entsprechende Darstellungen in den archaischen Vasenbildern zu erklären; um dabei den Erklärungsansatz zu retten, werden für beide Versionen selbstverständlich ältere Vorläufer im 6. Jh. postuliert. Das, was jedoch eigentlich erklärungsbedürftig ist – die Wahl bestimmter narrativer Konstellationen –, bleibt es freilich weiterhin, da das Problem von den Bildern lediglich auf die Ebene der Literatur projiziert ist, ohne aber beantwortet zu sein.

- 11 Grundlegende Kritik an diesem Ansatz: L. Giuliani, *Gnomon* 73, 2001, 428 ff.; Giuliani, Bild 125 ff. 129 ff. 231 ff. 289 ff. Ich verzichte hier darauf, die Problematik weiter auszuführen, da m.E. die zentralen Argumente ausreichend vorgebracht sind und ein solcher Ansatz inzwischen als überholt gelten sollte.
- 12 Bezeichnenderweise wird bei derartigen Diskussionen auch die entsprechend umzuformulierende Frage, warum für ein betreffendes Bild eine bestimmte Vorlage und nicht eine andere gewählt wurde, bzw. warum in den literarischen Werken die entsprechenden narrativen Konstellationen eigentlich gewählt wurden, nicht beantwortet, geschweige denn wirklich gestellt.
- 13 Symptomatisch die Diskussion bei Cambitoglou – Paspalas, LIMC VII a.O. bes. 982 ff.: Die Autoren unterscheiden bei den attischen Bildern allein neun verschiedene Versionen; was diese Differenzierung der Ikonographie jedoch für das Verständnis der Mythenbilder leisten soll, bleibt unklar.
- 14 sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, London, BM B 197, um 550–540: ABV 296.1; Para 128; Add<sup>2</sup> 77; BA 320380; CVA London 3 III He 8 Taf. 38,1a–b. 41,1; LIMC VII Kyknos I Nr. 51\*. — rf. Schale des Oltos, London, BM E 8, um 520–500: ARV<sup>2</sup> 63.88; Add<sup>2</sup> 165; BA 200524; LIMC VII Kyknos I Nr. 107\*; Schefold, GHS II 137 Abb. 178.
- 15 Dazu ausführlich s. S. 94 f. 142 ff. bes. 172. 197 f., vgl. Abb. 52–55. 57. 62. 83–85. 88–93. 96–103. 106–110. 120–123.
- 16 Die Einschränkung auf die Bildkunst ist wichtig: Innerhalb der Literatur können die Folgen der Gewalt für das sterbende Opfer durchaus intensiver und dramatischer geschildert werden (z.B. Hom. Il. V 65–68. 72–75. 80–83. 144–147. XX 395–400. 413–418). Das muß nicht bedeuten, daß die Athener in der visuellen Vergegenwärtigung einen gehemmteren Umgang mit der Gewalt pflegten. Die ikonographische Dämpfung scheint eher aus einer lediglich anderen Akzentuierung in der Vergegenwärtigung derartigen Szenen der Bedrohung und der Gewalt bedingt zu sein. Wir werden auf diese Frage später zurückkommen.
- 17 M. Heinz, Formen und Funktionen staatlicher Gewalt in Mesopotamien vom 4.–1. Jahrtausend v.Chr., in: Sieferle – Breuninger, *Kulturen* 30 ff.; R. Schulz, Der Sturm auf die Festung. Gedanken zu einigen Aspekten des Kampfbildes im Alten Ägypten vor dem Neuen Reich, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Kolloquium Langenlois 1997* (2002) 11 ff.; A. Fuchs, Die Assyrer waren grausam, in: Zimmermann, *Extreme Formen* (im Druck); R. Müller-Wollermann, Symbolische Gewalt im Alten Ägypten, ebd. (im Druck).
- 18 Beispiele: Ahlberg, *Fighting passim*; Schefold, GHS I Abb. 1. 4. 82–83. 143–145; R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien* (1936) Taf. 9–16. 15.
- 19 sf. Sianaschale aus dem Umfeld des C-M / VintageM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 428: ABV 60.6; Para 26; Add<sup>2</sup> 16; BA 300533; CVA Basel 1 Taf. 25,8; LIMC VII Kyknos I Nr. 13\*; Brijder, *Siana Cups* I 184 ff. Taf. 52d.
- 20 sf. Bauchamphora des M.v. London B 76, Tarent, Mus. Arch. Naz. 52148: BA 25160; D'Amicis, *Atleti* 265 Nr. 69,2; LIMC VII Kyknos I Nr. 1\*.
- 21 s. etwa sf. Kleinmeister-Schale aus Lavinium, Inv. E2371, um 560–50: BA 8966; LIMC VII Kyknos I Nr. 14; Lavinium II: Le tredici are (1975) 377 Abb. 454: Hier



flieht Kyknos ebenfalls vor Herakles, bricht in die Knie, wendet aber seinen Kopf zu Herakles zurück; auch hält er seinen Schild noch schützend vor seinen Körper: Die Ohnmacht des Unterliegenden ist hier in reduzierter Form ins Bild gesetzt.

- 22 s. S. 147ff. mit Abb. 76. 79. 81.
- 23 Einen möglichen Reflex hiervon liefert jedoch eine Bauchamphora des Witt-Malers in Paris, Louvre F 31 (ABV 313.1; BA 301613; CVA Paris, Louvre 3 III He 10 Taf. 11,9; 17,2; LIMC VII Kyknos I Nr. 2, VII Pelopeia II Nr. 2\*). Sie ist wohl etwas später, ca. 550/40 entstanden, orientiert sich aber in ihrer Ikonographie enger an der älteren Bildtradition: Kyknos erscheint von Herakles abgewendet in die Knie gebrochen und präsentiert sich ohne Gegenwehr und Deckung seinem Bezwinger; dieser stürmt mit weitem Schritt heran und stößt sein Schwert in den Schildarm des Gegners, Blut tropft aus der Wunde. Gewalt-Ausübung und Gewalt-Auswirkung erscheinen verknüpft, interessanterweise beide aber auf einem nur verhaltenen Niveau formuliert: Weder ist Kyknos als Sterbender dargestellt, noch ist die von Herakles geschlagene Wunde tödlich.
- 24 sf. Teller des Lydos bzw. seines Umkreises, Athen, Nat. Mus. Akr. 2410a–b: ABV 111.50; Para 44; Add<sup>2</sup> 31; BA 310196; LIMC VII Kyknos I Nr. 68; VII Pelopeia II Nr. 4; Graef – Langlotz, Akropolis Taf. 97–98; S. Karouzou, BCH 79, 1955, 188 Taf. 8.
- 25 sf. Amphora des Lydos-Umkreises, Cortona, Biblioteca Comunale, Mus. Acc. Etr. 5: BA 17621; LIMC VII Kyknos I Nr. 46\*; Tiverios, Lydos 113 Nr. 308.
- 26 Ähnlich sind auch zwei weitere fragmentarische Darstellungen zu rekonstruieren: sf. Amphora des Lydos, Paris, Louvre F 29, um 560/50: ABV 109.21; Para 44; Add<sup>2</sup> 30; BA 310167; CVA Paris, Louvre 11 III He Taf. 125,3; LIMC VII Kyknos I Nr. 148\* (dort nur Athena erwähnt; der erhobene Arm eines Kriegers, wohl des Ares, ist auf einem weiteren Fragment am rechten Henkel erhalten). — sf. Kolonnenkrater-Frgt. des M.v. Vatikan 309, Delos, Mus. 539, um 570–550: ABV 122.22; BA 300888; LIMC VII Kyknos I Nr. 145\*.
- Die weitestreichende Auffüllung der Kampfszene durch weiteres Personal bietet die sf. Oinochoe des Lydos in Berlin, Antikensmlg. F 1732 (ABV 110.37; Para 44,48; Add<sup>2</sup> 30; BA 310183; LIMC VII Kyknos I Nr. 61; Tiverios, Lydos 66 Taf. 57–59): Anstelle des Kampfes zwischen Herakles und Kyknos ist hier jedoch der anschließende Kampf zwischen Herakles und Ares über dem Leichnam des Kyknos dargestellt; hierzu s. S. 660 Anm. 31.
- 27 sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, London, BM B 197: ABV 296.1; Para 128; Add<sup>2</sup> 77; BA 320380; CVA London 3 III He Taf. 38,1a–b. 41,1; LIMC VII Kyknos I Nr. 51\*.
- 28 sf. Lekythos des TaleidesM, New York Kunsthandel: BA 25415; Sotheby-Parke-Bernet, New York, sale catalogue 5.6.1999, 143f. Nr. 144.
- 29 z.B.: sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Bologna, Mus. Civ. Arch. PU 192: ABV 296.7; Para 128; Add<sup>2</sup> 77; BA 320386; LIMC VII Kyknos I Nr. 49\*; — sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, München, Antikensmlg. 1379: ABV 303.1; Para 131; BA 301469; LIMC VII Kyknos I Nr. 47\*; — sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. 651: BA 8224; LIMC VII Kyknos I Nr. 48\*; — sf. Bauchamphora des PrincetonM, Rom, Kunsthandel: ABV 298.14; BA 320413; — sf. Halsamphora des PrincetonM, London, BM B 212: ABV 297.1; Para 129; Add<sup>2</sup> 78; BA 320400; CVA London 4 III He Taf. 51,1a–d; — sf. Bauchamphora, London BM, B 156: BA 16645; CVA London 3 III He Taf. 27.1b.
- 30 Überblick über die Diskussion: Cambitoglou – Paspalas, LIMC VII a.O. 988ff.; bezeichnend für die Schwierigkeiten bes. Shapiro a.O. 526f. — Mehrheitlich wird eine vermittelnde Erklärung gewählt: Da auch schon Ares beim Kampf zwischen Herakles und Kyknos erscheint, würde die Szene letztlich beide Kämpfe kombinieren; das Eingreifen des Zeus in der Szene des Kyknos-Kampfes wäre dabei mehr in Hinblick auf den anstehenden Kampf mit Ares gewählt; so etwa Schefold,

GHG I 202; Cambitoglou – Paspalas a.O. 988. Daß dies jedoch nicht alle Vasenmaler so gedacht haben, zeigen diejenigen Bilder, die Zeus eindeutig in den Kampf zwischen Herakles und Kyknos eingreifen und die Kontrahenten trennen lassen (z.B. sf. Bauchamphora des PrincetonM, Rom, Kunsthandel: ABV 298.14; BA 320413; sf. Halsamphora des PrincetonM, London, BM B 212: ABV 297.1; Para 129; Add<sup>2</sup> 78; BA 320400; CVA London 4 III He Taf. 50,1a–d; sf. Pyxis des AmasisM, Aegina, Mus.: BA 14701; LIMC VII Kyknos I Nr. 70\*). Das Dilemma der vorgeschlagenen Erklärung liegt in der zu engen Perspektive der literarischen Überlieferung: Von hier aus bleibt nichts anderes übrig, als den Vasenmalern eine letztlich unpräzise und mißverständliche Darstellung zu unterstellen, anstatt die Bilder und die ikonographischen Strategien der Vasenmaler als eigengesetzliche Phänomene ernst zu nehmen.

- 31 Der Kampf zwischen Herakles und Ares findet sich dargestellt auf der sf. Oinochoe des Lydos in Berlin, Antikensmlg. F 1732: ABV 110.37; Para 44,48; Add<sup>2</sup> 30; BA 310183; LIMC VII Kyknos I Nr. 61; Tiverios, Lydos 66 Taf. 57–59.

Unklar hingegen ist, wie weit die Bilder von Einzelkämpfen alleine mit Zeus, aber ohne die begleitenden Götter, den Kampf gegen Kyknos oder schon den gegen Ares meinen (zu den Bsp. s. S. 46; zur Forschungsdiskussion s. Cambitoglou – Paspalas a.O. 970. 983. 988 ff.). Jedoch stellte sich diese Unklarheit auch schon dem antiken Betrachter und aus seiner Kenntnis der dichten Kyknos-Ikonographie wird er wohl bei diesen Bildern zunächst immer an den Kampf gegen Kyknos gedacht haben; lediglich das Motiv des gefallen am Boden liegenden Kyknos konnte deutlich machen, daß in Abweichung zum Gros der Bilder hier nun der anschließende Kampf gegen Ares gemeint war – und dieses Verweises bedienten sich auch nachweislich die Vasenmaler in den Fällen, in denen sich die Darstellung des Kampfes gegen Ares sichern läßt (neben der oben genannten Oinochoe des Lydos: sf. Bauchamphora des PriamosM, München, Antikensmlg. SL 460: ABV 331.4; Add<sup>2</sup> 90; BA 301782; LIMC VII Kyknos I Nr. 114\* [hier Athena an der Stelle des eingreifenden Zeus]; sf. Bauchamphora des DiosphosM, Kyoto, Hashimoto Smlg. 128: BA 36; CVA Japan 2 Taf. 10,1). Vor diesem Hintergrund erscheint die Deutung dieser Bilder als Kampf zwischen Herakles und Kyknos, trotz des Auftretens des Zeus, als die leichtere Lesart.

- 32 Wobei, wie gesagt, diese Lösung erst bei späteren Überlieferungen (Apollod. bibl. 2 [114] 5,11; Hyg. fab. 31,3) greifbar wird. In der pseudo-hesiodischen „Aspis“ ist es Athena, die Herakles im Vorfeld vor dem Kampf gegen Ares warnt und ihm lediglich erlaubt, diesen zu verwunden (Hes. asp. 330–337); bei Stesichoros scheint der Kampf zwischen Herakles und Ares gar nicht thematisiert worden zu sein.
- 33 Hoplitenkampf mit eingreifender Autoritätsfigur: z.B. sf. Sianaschale des Lydos, Tarent, Mus. Arch. 20137 (ABV 112.65; Para 44; Add<sup>2</sup> 31; BA 310211; D’Amicis, Atleti 62 Abb 45. 160 Nr. 12.19); — sf. Halsamphora aus dem Umkreis des Exekias oder der E-Gr, Oxford, Ashmolean Mus. 1960.1291 (Para 59; Add<sup>2</sup> 38; BA 350452; CVA Oxford 3 Taf. 6,1. 7,1); — sf. Lekythos des AmasisM, Athen, Nat. Mus. 19163 (ABV 714.61bis; Para 64; Add<sup>2</sup> 45; BA 306984); — sf. Bauchamphora, Wien, Kunsthist. Mus. IV 3597 (BA 4531; A. Greifenhagen, AA 1978, 512f. Abb. 20–22); — sf. Bauchamphora der LeagrosGr, San Francisco, M.H. de Young Memorial Mus. 243/24874 (CVA San Francisco 1 Taf. 9,1a–d. 10,1a–c).
- 34 Schlichtungsszenen: LIMC I Aias I Nr. 71\*–78\*, VII Septem Nr. 21°–23.
- 35 Apollon-Herakles: LIMC V Herakles Nr. 3019–3026 (verschiedene Figuren: Zeus, Hermes, Athena).
- 36 Zumindest fällt bei den vergleichbaren Bildern unentschiedener Hoplitenkämpfe auf, daß hier das Motiv der eingreifenden Schlichterfigur erst sukzessive im Laufe des 3. Viertels des 6. Jh., dann aber mehr und mehr Beliebtheit findet.
- 37 So bes.: sf. Kolonnettenkrater-Frgt. in Delos, Arch. Mus. 593, um 575–550: ABV 122.22; BA 300888; LIMC VII Kyknos I Nr. 145\*; — sf. Deckel-Frgt. in Athen,

- Agora Mus. P 15536, um 550: BA 44090; LIMC VII Kyknos I Nr. 71\*. — In anderer ikonographischer Konzeption, aber auch unter Absetzung des dominierenden Götterkampfes und Interagieren des Zeus zwischen Athena und Ares: sf. Volutenkrater des Töpfers Nikosthenes, London, BM B 364, um 540/30: ABV 229; BA 330831; LIMC VII Kyknos I Nr. 72\*.
- 38 Ferner: sf. Halsamphora des PrincetonM, London, BM B 212, um 550–30: ABV 297.1; Para 129; Add<sup>2</sup> 78; BA 320400; CVA London 4 III He 4 Taf. 50,1a. 51,1a–c.
- 39 Ares ohne Athena: sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. 651: BA 8224; LIMC VII Kyknos I Nr. 48\*; häufiger bei den Bildern des letzten Viertels des 6. Jh., s. hierzu Abb. 12. 25. — Alleinige Monomachie ohne Helfer: s. Abb. 27. 30.
- 40 s. S. 146ff. 152ff. 160ff.
- 41 sf. Pyxis-Frgt. des AmasisM, Aegina, Mus.: BA 14701; LIMC VII Kyknos I Nr. 70\*; Bothmer, Amasis 236ff. Abb. 4.
- 42 Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes bleibt unklar, ob Zeus hier beide Kontrahenten am Arm packte, wie eigentlich für die Ikonographie des eingreifenden Schlichters eher zu erwarten, oder ob er lediglich Kyknos faßt (wie auf dem Fragment erhalten); wäre letzteres der Fall, so wäre die indirekte Formulierung des Unterliegens nochmals deutlich und in ungewöhnlicher Weise akzentuiert worden.
- 43 sf. Bauchamphora in der Art des M.v. Berlin 1686, Oxford, Ashmolean Mus. 1956.131: ABV 301; Para 131; Add<sup>2</sup> 79; BA 301457; LIMC VII Kyknos I Nr. 75\*; CVA Oxford 3 Taf. 31,4. 33,3–4.
- Weitere Beispiele des offenen Kampfes: sf. Bauchamphora in Genf, Kunsthandel: BA 23041; sf. Hydria in Tarent, Mus. Arch. Naz. 117317: BA 44088; LIMC VII Kyknos I Nr. 77\*. Sowie ferner mehrere Vasenbilder etwa des AntimenesM oder der LeagrosGr aus dem letzten Viertel des 6. Jh., die die Ikonographie des offenen Zweikampfes fortsetzen, zum Teil auch in Erweiterung durch Ares und Athena, so z.B.: sf. Hydria des AntimenesM, Minneapolis, Institute of Arts 61.59: Add<sup>2</sup> 69; Para 119.8ter; BA 340469; — sf. Hydria in der Art des AntimenesM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81173: ABV 276.3; BA 320165; — sf. Bauchamphora des AntimenesM, Sydne, Univ. Mus. 77.01: BA 5864; — sf. Hydria des A D-M, London, BM B 329: ABV 334.1; Add<sup>2</sup> 91; Para 147; BA 301814; — sf. Hydria der LeagrosGr, Boston, MFA 63.473: Add<sup>2</sup> 96; Para 164.31bis; BA 351200.
- 44 s. hierzu S. 660 Anm. 31.
- 45 s. hierzu auch S. 8ff. 12ff.
- 46 Zur Definition und Bedeutung von kriegerischem Ruhm im Denken der archaischen Aristokratie bes.: Stein-Hölkeskamp, Adelskultur 21. 120. 124f. 132.
- 47 sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, München, Antikensmlg. 1379: ABV 303.1; Para 131; BA 301469; CVA München 1 Taf. 10,4. 13,1–2. 28.3; LIMC VII Kyknos I Nr. 47\*.
- 48 sf. Bauchamphora des AmasisM, Paris, Louvre F 36: ABV 150.6; Para 63; Add<sup>2</sup> 42; BA 310433; CVA Paris, Louvre 3 III He Taf. 15,5.8; 17,3; Schefold, GHG II 137 Abb. 177; Karouzou, Amasis 30 Taf. 23f.; Bothmer, Amasis 81f. Nr. 5.
- 49 z.B.: sf. Hydria in der Art des LysippidesM, New York, Kunsthandel: BA 5499; Christie, Manson and Woods, New York, sale catalogue 12.6.2000, 42f. Nr. 44; — sf. Hydria des AntimenesM, Minneapolis, Inst. of Arts 61.59: Para 119.8ter; Add<sup>2</sup> 69; BA 340469; LIMC VII Kyknos I Nr. 58\* (offener Kampf); — sf. Hydria in der Art des AntimenesM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81173: ABV 276.3; BA 320165; LIMC VII Kyknos I Nr. 56\* (offener Kampf); — sf. Bauchamphora des AntimenesM, Sydney, Univ., Nicholson Mus. 77.01: BA 5864; LIMC VII Kyknos I Nr. 53\* (offener Kampf); — sf. Volutenkrater-Frgt. der Gr.v. Würzburg 199, Athen, Nat. Mus. Akr. 655 und Smlg. Stathatos: ABV 289.26; Para 126; BA 320329; S. Karouzou,

- BCH 79, 1955, 177 ff., Abb. 1 f. Taf. 5 f.; — sf. Hydria der LeagrosGr, Toledo, Mus. of Art 55.42: ABV 715.16bis; Para 161.219; Add<sup>2</sup> 96; BA 306994; LIMC VII Pelopeia II Nr. 1\*; CVA Toledo 1 Taf. 25, l. 26, 2; — sf. Hydria der LeagrosGr, Boston, MFA 63.473: Para 164.31bis; Add<sup>2</sup> 96; BA 351200; LIMC VII Kyknos I Nr. 57\* (offener Kampf); — sf. Volutenkrater-Frgt., London, BM B 365: BA 21343; LIMC VII Kyknos I Nr. 74; Hitzl, Volutenkrater 373 Taf. 47b (offener Kampf); — sf. Lekythos, The Hague, Lugt Coll.: BA 16289; LIMC VII Kyknos I Nr. 63; H. Heydemann, AdI 52, 1880, 89 Nr. 21 Taf. M 3; — sf. Lekythos, verschollen, ehm. Neapel, Kunsthandel, Umzeichnung: DAI Rom, Inst.Neg. 76.729: BA 4568; LIMC VII Kyknos I Nr. 64; A. Greifenhagen, AA 1978, 526 Abb. 42 f.
- 50 Neben den unter den Bildern mit Zeus genannten Beispielen (s. S. 661 f. Anm. 49) s. ferner: sf. Halsamphora in der Art des AntimenesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 395: ABV 277, 18; LIMC VII Kyknos I Nr. 88\*; Albizzati, Vasi 175. 395 Taf. 57; — rf.-bilingue Schale des Skythes, Paris, Louvre F 129: ARV<sup>2</sup> 84.20; Add<sup>2</sup> 170; BA 200430; LIMC VII Kyknos I Nr. 16\*; — rf. Schale des NikosthenesM, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 2066: ARV<sup>2</sup> 126.23; Add<sup>2</sup> 176; BA 201051; LIMC VII Kyknos I Nr. 19, VII Phobos Nr. 3\*.
- 51 sf. Bauchamphora des SchaukelM, New York, Kunsthandel: Christie's, New York, sale catalogue 12.12.2002, Nr. 16.
- 52 Ähnlich auch sf. Halsamphora des AntimenesM-Umkreises, (ehm.?) Middlebury, Middlebury College Mus. of Art 1991.002 (zuvor bezeugt: London, Kunsthandel), um 530–510: Para 120.54ter; BA 340477; Burow, Antimenesmaler Nr. U12 Taf. 151.
- 53 sf. Hydria des AntimenesM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 498: Para 119.35bis; Add<sup>2</sup> 70; BA 340473; LIMC VII Kyknos I Nr. 92\*; Burow, Antimenesmaler Nr. 131 Taf. 128a.c, 129b.
- 54 rf. Kelchkrater des Euphronios, New York, Shelby White and Leon Levy Collection: Add<sup>2</sup> 396; BA 7501; LIMC VII Kyknos I Nr. 79\*; M. Robertson, GettyMusJ 9, 1981, 29 ff. Abb. 13–18; Euphronios 106 ff. Nr. 6 (M. Robertson).
- Zur Datierung: Die Beischrift ‚Leagros Kalos‘ zieht dieses Stück in die virulente Diskussion um die Datierung des Leagros und damit in die generelle Diskussion um die Chronologie der früh-rotfigurigen Vasenmalerei. Die traditionelle Datierung des Kelchkraters um 515/10 hat hieraus zum Teil erhebliche Kritik erfahren, je nach Ausmaß der Tiefdatierung der kalos-Zeit des Leagros wird eine Datierung um 490/80 präferiert (Parker; Neer). Ausführlich hierzu s. S. 653 ff. Anm. 25; aus den dort ausgeführten Gründen scheint mir jedoch eine solche Tiefdatierung vorerst weiterhin nicht zwingend, daher wähle ich hier eine ungefähre Datierung um 510, bzw. als spätestes Datum 510–500.
- 55 Der Schild ist zwar auf dem überlieferten Fragment zum größten Teil verloren, der erhaltene obere Teil des Schildbandes erlaubt aber, den Durchmesser des Schildes zu berechnen (das Schildband mißt grundsätzlich mindestens die Hälfte des Schildumfangs): Hieraus wird evident, daß der Schild den Boden berührte.
- 56 Das Motiv des gezogenen Schwertes markiert für sich genommen allein das bedrohliche Agieren eines Kriegers. Es kann sowohl in der Ikonographie des angreifenden Siegers verwendet werden (so etwa bei der Darstellung des bedrohlich sich nähernden Herakles auf der Bauchamphora des M.v. Berlin 1686 in London, BM B 197, Abb. 13), als aber auch in der Ikonographie des unterliegenden Gegners (eines der mir bekannten frühesten Beispiele zeigt eine sf. Bauchamphora in St. Petersburg, Ermitage 1474, um 550: BA 9576; Gorbunova, Ermitage 27 Nr. 11). Durch eine kleine Differenz in der Ikonographie scheinen die Vasenmaler aber anzuzeigen, ob das Ziehen des Schwertes erfolgreich sein wird: In den Bildern des siegreichen Angreifers packt dieser mit der Linken die Schwertscheide, um mit der Rechten das Schwert zu ziehen; der unterliegende Krieger hingegen zieht lediglich mit der Rechten das Schwert, ohne aber mit der Linken die Scheide festzuhalten.

- 57 Wieweit von den Vasenmalern die frontale Wiedergabe des Antlitzes selbst auch als Bildzeichen des Sterbens eingesetzt wurde, ist nicht sicher zu klären: Dem Bildmotiv ist zunächst eine allgemeine Bedeutung des Schrecklichen bzw. des den Betrachter Erschreckenden eigen, das dann in verschiedensten thematischen Bereichen Verwendung findet. Zur Diskussion: Y. Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period* (1987); F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage* (1995).
- 58 Grundsätzlich hierzu: Giuliani, Bild 229 f.; Giuliani, *Sterben* 36 ff. — Die Unterschiedlichkeit in der Ikonographie zwischen Opfer und Sieger bildet ein grundsätzliches, ästhetisches Phänomen. Dennoch erfährt dieses je nach historischen Rahmenbedingungen verschiedene Ausprägungen, bedingt durch das jeweilige Interesse an der Gewaltdarstellung, d.h. vor allem der Art der Parteinahme sowie der in der Gewaltszene thematisierten (Wert-)Vorstellungen.
- 59 rf. Schale des Oltos, London, BM E 8: ARV<sup>2</sup> 63.88; Add<sup>2</sup> 165; BA 200524; LIMC VII Kyknos I Nr. 107\*; Schefold, GHS II 137 Abb. 178.
- 60 Vergleichbar: sf. Halsamphora der LeagrosGr, Florenz, Mus. Arch. Etr. 3822, um 520–500: ABV 367.88; Add<sup>2</sup> 98; BA 302083; LIMC VII Kyknos I Nr. 124\*.
- 61 rf. Halsamphora eines der Pioniere, Dresden, Staatl. Kunstmgl. 288: ARV<sup>2</sup> 19; BA 200096; LIMC VII Kyknos I Nr. 10\*; IV–V Herakles Nr. 17\*. 2800 (s.v. Lykaon); Gerhard, AV Taf. 124; D.v. Bothmer, in: *Homère chez Calvin. Ausstellungskatalog Genf, 21.9.2000 – 4.3.2001* (2000) 299 ff. Abb. 1. Aufgrund der Beischrift 'KAON' wird der Hoplit z.T. nicht als Kyknos, sondern als Lykaon gedeutet, ein weiterer Sohn des Ares und ebenfalls Gegner des Herakles, so zuletzt und betont Bothmer a.O. Solange jedoch die Merkwürdigkeit der verschiedenen Beischriften auf der Amphora nicht befriedigend geklärt ist, scheint mir eine entsprechende Identifizierung des Hopliten als Lykaon nicht zwingend (erklärungsbedürftig bleibt, warum der Name Lykaon als 'Kaon' wiedergegeben sein soll, und ferner, was gerade diese Beischrift als Namensbeischrift zu interpretieren berechtigt, während die anderen beiden offensichtlich ohne Sinn scheinen). Für unsere Fragen nach der Gewalt-Ikonographie ist die Benennung der Hopliten letztlich aber sekundär: Sollte nicht Kyknos, sondern sein Bruder Lykaon dargestellt sein, so wäre er dies doch in der für Kyknos etablierten Ikonographie. Zu weiteren, sicheren Darstellungen des Kampfes zwischen Herakles und Lykaon, die die geläufige Kyknos-Ikonographie adaptieren: Bothmer a.O.
- 62 Weitere Beispiele in Auswahl: rf. Schale des AmbrosiosM(?), London, Kunsthandel, ehemals Schweizer Privatsmgl., um 520–500: BA 44085; LIMC VII Kyknos I Nr. 107bis\*; Sotheby's, London, sale catalogue 14.12.1995 Nr. 84 (Die Darstellung des Kyknos könnte vom Kelchkrater des Euphronios abhängig sein, das dort gewählte Motiv der expliziten Gewaltausübung wäre jedoch bezeichnenderweise dann nicht übernommen.); — sf. Hydria der LeagrosGr, Florenz, Mus. Arch. Etr. 94320, um 520–500: ABV 361.16; Add<sup>2</sup> 96; BA 302011; LIMC VII Kyknos I Nr. 97\*; — sf. Bauchamphora des EucharidesM, Athen, Nat. Mus. Akr. 890, um 510/500: ABV 396.26; BA 302995; Graef – Langlotz, Akropolis Taf. 55 Nr. 890; — rf. Kolonnenkrater in der Art des NikoxenosM, Newark, Mus. 68,11, um 500: BA 11550; LIMC VII Kyknos I Nr. 127\*; — sf. Lekythos, verschollen, ehm. Neapel, Kunsthandel, um 500; Negativ DAI Rom, Inst.Neg. 76.729, um 510/500: BA 4568; LIMC VII Kyknos I Nr. 64; A. Greifenhagen, AA 1978, 526 Abb. 42 f.; — sf. Halsamphora des DiosphosM, Richmond, Mus. of Fine Arts 60.11, um 500: Para 250; Add<sup>2</sup> 128; BA 361434; LIMC VII Kyknos I Nr. 90\*; — sf. Lekythos des AthenaM, verschollen, um 500–480; Umzeichnung: DAI Rom, Inst.Neg. 76.730: BA 4567; LIMC VII Kyknos I Nr. 12; Greifenhagen, a.O. 527 Abb. 44; — sf. Lekythos in der Art des DiosphosM, Athen, Nat. Mus. 517, um 500–475: Para 248; Add<sup>2</sup> 127; BA 361421; LIMC VII Kyknos I Nr. 121°; — sf. Lekythos des HaimonM, Oxford, Ashmolean Mus. 1927.4457, um 500–480: BA 5882; Haspels, ABL 245.81; LIMC VII Kyknos I Nr. 104\*.



- 63 rf. Volutenkrater des BerlinerM, Rom, Villa Giulia o.Inv.: ARV<sup>2</sup> 206.131; Add<sup>2</sup> 191; BA 201940; CVA Rom, Villa Giulia 4 Taf. 14,1. 15,1–2; LIMC VII Kyknos I Nr. 118\*.
- 64 rf. Schale des KleophradesM, London, BM E 73: ARV<sup>2</sup> 192.106; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201754; CVA London 9 Taf. 83a.c; LIMC VII Kyknos I Nr. 108\*.
- 65 Weitere Bilder mit Kombination von expliziter Gewalt-Ausübung und -Auswirkung aus dem späten 6. und frühen 5. Jh.: sf. Halsamphora des M.d. Münchner Atalante, Worcester, Art Mus. 1966.63, um 510–500: BA 1986; LIMC VII Kyknos I Nr. 119; Buitron, New England 48f. Nr. 19 („Leagros-Group“); Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 78f. Taf. 3,1 (Zuweisung an den M.d. Münchner Atalante). — sf. Lekythos des SapphoM, Rom, Villa Giulia M 570, um 500–475: BA 5578; Haspels, ABL 226.9; LIMC VII Kyknos I Nr. 120\*; Mingazzini, Vasi I Taf. 86,6. 87,1–3.
- 66 Bezeichnend das quantitative Verhältnis zwischen den Darstellungen *mit* Zeus und denen *ohne* Zeus: 10 zu 71 (für den gesamten Bilderbestand des letzten Viertels des 6. und frühen 5. Jh.; Verhältnis im Zeitraum allein des letzten Viertels: 10 zu ca. 52). Davon fallen 5 der Bilder mit Zeus allein auf Darstellungen des offenen Kampfes, d.h. auf Bilder ohne entsprechende Dramatisierung des eigentlichen Kampfgeschehens, zu den Befunden s. S. 661f. Anm. 49.
- Als Alternative zum eliminierten Göttervater wählten ein paar Vasenmaler um 500–490 die Darstellung eines Blitzbündels zwischen den Kontrahenten: sf. Halsamphora des M.d. Münchner Atalante, Worcester, Art Mus. 1966.63 (s. S. 664 Anm. 65); — sf. Lekythos des SapphoM, Rom, Villa Giulia M 570: BA 5578; Haspels, ABL 226.9; LIMC VII Kyknos I Nr. 120\*; — sf. Lekythos in der Art des DiosphosM, Athen, Nat. Mus. 517: Para 248; Add<sup>2</sup> 127; BA 361421; LIMC VII Kyknos I Nr. 121\*; — rf. Volutenkrater des BerlinerM, Rom, Villa Giulia (Abb. 28).
- 67 Insgesamt zeigen lediglich 14 Vasenbilder des betrachteten Zeitraumes zusätzlich Frauen.
- 68 sf. Halsamphora des DiosphosM, Paris, Louvre F 385: ABV 509.130; BA 305528; Haspels, ABL 238.130; LIMC VII Kyknos I Nr. 9\*. — Ähnlich auch sf. Halsamphora des DiosphosM, Richmond, Mus. of Fine Arts 60.11: Para 250; Add<sup>2</sup> 128; BA 361434; LIMC VII Kyknos I Nr. 90\*; Shapiro, Southern Collections 66f. Nr. 24.
- 69 Grundsätzlich stehen derartige Bilder den Darstellungen der Gigantomachie nahe, in der Herakles gleichermaßen gegen hoplitische Gegner kämpft. Da die beiden Gegner, Kyknos und Gigant, ikonographisch gleich konzipiert sind, läßt sich ohne weiteren szenischen Kontext kaum entscheiden, welcher Kampf gemeint ist. Als Hilfskonstrukt (nicht nur für gegenwärtige Interpreten, sondern letztlich auch schon für den athenischen Betrachter, dem sich die Offenheit des Bildes ebenso ergab) bleibt nur, diejenigen Darstellungen, in denen parallel zu Herakles weitere Gottheiten gegen eigene Gegner antreten, vorschlagsweise als Gigantomachie zu deuten, und diejenigen, in denen der Kampf des Herakles im Zentrum steht, als Kampf gegen Kyknos. Geht man freilich nicht von der narrativen Identifizierung der Szene, sondern von der eigentlichen Intention dieser Bilder aus – nämlich den Helden Herakles in seiner Stärke und Siegeskraft zu feiern –, so ist die Benennung seines Gegners letztlich sekundär: Wichtig ist, daß es ein extrem gefährlicher und starker Gegner ist, der nach den Regeln des Hoplitenkampfes agiert – und diese Eigenschaft boten Kyknos und die Giganten (zumindest in der Ikonographie des 6. Jh.) gleichermaßen.
- 70 Ähnlich sf. Hydria der LeagrosGr., Florenz, Mus. Arch. Etr. 94320, um 520–500: ABV 361.16; Add<sup>2</sup> 96; BA 302011; LIMC VII Kyknos I Nr. 97\*.
- 71 s. auch: sf. Halsamphora der LeagrosGr, Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1917.471, um 520–500: BA 1274; CVA Hamburg 1 Taf. 17,3–4. 18,3–4. 19,7–8; LIMC VII Kyknos I Nr. 130\*; — rf. Kolonnettenkrater in der Art des NikoxenosM, Newark, Mus. 68.11, um 500: BA 11550; LIMC VII Kyknos I Nr. 127\*.
- 72 z.B. Abb. 106. 107. 109. 110. 121. 122; zum Schema allgemein: Ellinghaus, Leitbilder 15ff. passim.

## Tod in Raten: Herakles gegen Geryoneus & Co.

- 1 Überblick über die Bilder: LIMC IV (1988) 112 ff. s.v. Eurytion II [E. Zervoudaki], 186 ff. s.v. Geryoneus [Ph. Brize]; V (1990) 73 ff. s.v. Herakles IV L [Ph. Brize]; VII (1994) 105 ff. s.v. Orthros I [S. Woodford]; Brize, Geryoneis bes. 41 ff. 55 ff. 134 ff.; Schefold, GHS II 113 ff.; V. Brinkmann, in: Herakles – Hercules 143 ff.
- 2 Quantitatives Verhältnis zwischen Kyknos- und Geryoneus-Bildern im Zeitraum 560/50–530: ca. 28 zu ca. 34; dagegen im Zeitraum 530–490/80: ca. 92 zu ca. 33. Die Anzahl der Kyknos-Bilder verdreifacht sich somit in der Zeit des späten 6. und frühen 5. Jh., die der Geryoneus-Bilder bleibt hingegen konstant, was in Anbetracht der grundsätzlichen Zunahme an Vasenbildern in diesem Zeitraum auf einen entsprechenden Rückgang im Interesse an den Geryoneus-Bildern weist.  
Umgekehrt erweisen sich die Darstellungen mit Geryoneus bei bestimmten Gruppen von Vasenmalern des 3. Viertels des 6. Jh., vor allem bei den Malern der E-Gruppe, als überaus beliebt, während die Kyknos-Bilder in dieser Zeit keinerlei entsprechende Schwerpunkte entwickeln: So sind etwa allein 18 Geryoneusdarstellungen überliefert, die Vasenmalern der E-Gruppe zugewiesen werden, hingegen lediglich 4 Kyknos-Darstellungen (P.A. Clement, *Hesperia* 24, 1955, 1 ff. weist 7 dieser von Beazley u.a. der E-Gr zugeschriebenen Vasen dem M.v. Berlin 1686 zu; an der unterschiedlichen Verteilung der Geryoneus- und Kyknos-Bilder ändert dies nichts, da bei diesem Maler (Umkreis) das Verhältnis dann 11:3 stünde).
- 3 sf. Bauchamphora der E-Gr (nach Clement: M.v. Berlin 1686), London, BM 194: ABV 136.56; Para 55; Add<sup>2</sup> 37; BA 310316; CVA London 3 III He Taf. 37,1a–b; LIMC IV Eurytion II Nr. 18\*; Brize, Geryoneis 135 Nr. 18; Denoyelle, Euphronios 22 Abb. 10; P.A. Clement, *Hesperia* 24, 1955, 5 ff. Taf. 4a–b.
- 4 Nur ein Vasenbild ist überliefert, das den ganzheitlich angreifenden Geryoneus zeigt – bezeichnenderweise jedoch thematisiert das Bild nicht den eigentlichen Kampf zwischen Herakles und Geryoneus, sondern die vorausgehende Situation vor dem Zusammenstoßen – hier kann und darf Geryoneus noch kraftvoll angreifen: sf. Halsamphora der LeagrosGr, Deutschland, Privatsmlg., um 500: BA 19751; Güntner, *Mythen* 58 ff. Nr. 16.  
Auf einer sf. Halsamphora der Gr.v. London B 250, London, BM 220, um 510–500, ist das Unterliegen des einen Körpers zwar stark zurückgenommen, die einknickenden Beine und die gesenkte Lanze verweisen jedoch unmißverständlich auf seinen Ausfall: ABV 340.1; BA 301882; CVA London 4 III He Taf. 53,4a; Kunze-Götte, Kleophrades-Maler Taf. 46,3–4.
- 5 Wie schwierig und ästhetisch riskant es letztlich für alle Künstler ist, das Unterliegen eines dreileibigen Kriegers (inklusive 6 Beinen und 6 Armen!) darzustellen, zeigen anschaulich die außerattischen Beispiele, die entsprechend einer generell dramatischeren Darstellungskonvention die Szene des Kampfes gegen Geryoneus wiedergeben: chalkidisch-sf. Bauchamphora, London, BM B 155: LIMC IV Geryoneus Nr. 15, V Herakles Nr. 2479\*; Metope des Zeustempels in Olympia: LIMC V Herakles Nr. 1705<sup>o\*</sup>. 2507. Unter der Schwierigkeit, die Dreileibigkeit noch plausibel zu veranschaulichen (was auf der Metope in Olympia kaum noch gelingt), fächern sie die zu Boden gehenden Körper stärker auf: Immer kann dabei aber nur das kraftlose Herabsinken als äußerste Option dargestellt werden, nicht jedoch insgesamt das dramatische Stürzen oder gar einheitliche Liegen am Boden, wie es in der attischen Kunst des ausgehenden 6. Jh. als pathetische Darstellungsform extremen Unterliegens und Sterbens beliebt wurde. Dieser Verzicht leuchtet ein: Man stelle sich eine Darstellung eines dreileibigen Ungeheuers am Boden liegend vor – die Überschneidung der Körper, Köpfe, Gliedmaßen, dazu Schilde und Lanzen würde die Grenzen des ästhetisch Reizvollen und ikonographisch Anschaulichen sprengen.

- 6 Zur literarischen Überlieferung der Erzählung s. bes.: RE VII 1 (1910) 1286ff. s.v. Geryoneus [Weicker]; Brize, Geryoneis 30ff.; Ph. Brize, LIMC V (1990) 73f. s.v. Herakles IV L.
- 7 sf. Hydria des Lydos, Rom, Villa Giulia 50683: ABV 108.14, 684; Add<sup>2</sup> 30; BA 310160; LIMC IV Eurytion II Nr. 2\*, Geryoneus Nr. 13\*, V Herakles Nr. 2463\*; Brize, Geryoneis 134 Nr. 13 Taf. 2,1; G. Proietti (Hrsg.), Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (1980) 181 Abb. 229; A.M. Moretti Sgubini (Hrsg.), Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Guida breve (2000) 56 Abb. 48.
- 8 Vergleichbar in der nahsichtigen Darstellung des in den Schädel sich bohrenden, tödlichen Pfeils ist die Schilderung bei Stesich. G (Page SLG S 15), s. hierzu auch Brize, Geryoneis 61. — Eine Unklarheit bei der Darstellung des Lydos entsteht dadurch, daß sich in direkter Verlängerung des sich in das Auge bohrenden Pfeiles ein stabartiger Gegenstand hinter dem Helm fortsetzt. Die wohl einfachste Lesart ist, diesen ebenfalls als Teil des Pfeiles zu deuten, wenngleich dieser dann eine erstaunliche Länge bekäme. Alternativ dazu wäre die Lanze des Hopliten zu vermuten, die sonst fehlt; ausgehend von der Haltung der rechten Hand müßte die Lanze tatsächlich nahezu parallel zum Pfeil verlaufen – eine Überschneidung, die jedoch in Anbetracht der Sorgfalt, die der Maler sonst bei der Hydria anwendet, vielleicht weniger naheliegt.
- 9 sf. Bauchamphora des Töpfers Exekias, Maler: E-Gr (Beazley) oder M.v. Berlin 1686 (Clement), Paris, Louvre F 53: ABV 136.49, 686; Para 55; Add<sup>2</sup> 36; BA 310309; CVA Paris, Louvre 3 III He Taf. 19,1–3. 20,1–4; Gerhard, AV Taf. 107; LIMC V Herakles Nr. 2486\*; Brize, Geryoneis 134 Nr. 14 Taf. 2,2; Clement a.O. 8ff. Taf. 4d. 5a; Pfuhl, Malerei III Taf. 55 Abb. 226; Schefold, GHS II 115 Abb. 143.
- 10 Brize, Geryoneis 45 erklärt das Ausfallen des Pfeils aus einem „Qualitätsabfall und Übergang zur Routinedarstellung“ seitens der Maler der E-Gruppe. Wieweit das Ziehen eines einfachen Striches jedoch Frage von künstlerischer Qualität ist, scheint mir fragwürdig: Wenn die Maler hieran Interesse gehabt hätten, hätten sie dies trotz Routine-Arbeit sicherlich ohne Mühe geschafft – zudem sie es bei Eurytion (entgegen Brize a.O.) hin und wieder vermochten, s. S. 82f.
- 11 sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Malibu, Getty Mus. 96.AE.92, Seite A–B: BA 46975; A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman (1994) 82f. Nr. 34 Abb.
- 12 Weitere Beispiele: sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, München, Antikensmlg. 1379: ABV 303.1; Para 131; BA 301469; LIMC IV Eurytion II Nr. 5\*, V Herakles Nr. 2487\*; CVA München 1 Taf. 13,1; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 245: ABV 133.1; BA 301035; LIMC IV Eurytion Nr. II 6\*; Brize, Geryoneis 136 Nr. 26; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Brüssel, Mus. Royaux R 289: ABV 133.3; BA 301037; CVA Brüssel 2 III He Taf. 16,4b; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Paris, Louvre F 55: ABV 133.4; Para 55; Add<sup>2</sup> 35; BA 301038; LIMC IV Eurytion II Nr. 26\*; CVA Paris, Louvre 3 III He Taf. 15,6; Clement a.O. Taf. 3a; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Zürich, Smlg. Roß: ABV 133,5; H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) Taf. 14–17; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Los Angeles, LA County Mus. of Art A 5892.50–137: ABV 133.7; Clement a.O. Taf. 1a. 2a; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Cambridge, Fogg Art Mus. 1972.42: ABV 133.8; LIMC IV Eurytion II Nr. 46\*; — sf. Bauchamphora der E-Gr, New York, Kunsthandel: ABV 133.9; Para 35; BA 301043; J. Eisenberg, Art of the Ancient World, Royal Athena, sale catalogue 12.1.2001, 65 Nr. 183; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. 621: ABV 133.10; Para 55; Add<sup>2</sup> 36; BA 301044; — sf. Bauchamphora der E-Gr, Christchurch, Univ. of Canterbury, J.Logie Mem.Coll. 42.47: Para 55.7bis; Add<sup>2</sup> 35; BA 350424; LIMC V Herakles Nr. 2483\*; — sf. Bauchamphora in der Art der E-Gr, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16441: ABV 138.1; Para 57; BA 310331; LIMC IV Eurytion II Nr. 34\*; Brize, Geryoneis 135

- Nr. 16; — sf. Bauchamphora in der Art der E-Gr, Neapel, Mus. Naz. 112849: ABV 138.2; CVA Neapel 1 III He Taf. 5,3; — sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 246: ABV 296.8; Add<sup>2</sup> 77; BA 320387; LIMC IV Eurytion II Nr. 23\*; Langlotz, Würzburg Taf. 26; — sf. Bauchamphora, London, BM B 156: BA 16645; CVA London 3 III He Taf. 27,1a; — sf. Bauchamphora, Erlangen, Univ. M 231: BA 44372; LIMC IV Eurytion II Nr. 43\*. — Ähnlich wohl auch der fragmentarisch überlieferte sf. Teller des Lydos in Athen, Nat. Mus. Akr. 2424: ABV 111.52; Add<sup>2</sup> 31; BA 310198; LIMC V Herakles Nr. 2499\*; Brize, Geryoneis 137 Nr. 37; Graef – Langlotz, Akropolis Taf. 98 Nr. 2424.
- 13 sf. Bauchamphora der E-Gr, New York, MMA 56.171.11: ABV 133.2; Para 54; BA 301036; LIMC V Herakles Nr. 2484\*; Brize, Geryoneis 135 Nr. 20; CVA New York, MMA 3 Taf. 15,2.
- Vgl. weiterhin: sf. Bauchamphora der E-Gr, Neapel, Mus. Naz. 81094: ABV 133.6; CVA Neapel 1 III He Taf. 4,1; — sf. Bauchamphora, Boulogne, Mus. Com. 423: BA 45093; LIMC IV Eurytion II Nr. 22\*.
- 14 Auf manchen Bildern fällt sogar der nach hinten gedrehte Körper aus und es bricht lediglich der hintere Körper nach vorne: sf. Bauchamphora des M.v. Vatikan 365, Vatikan, Mus. Greg. Etr. G 39: ABV 312.3; BA 301603; LIMC IV Eurytion II Nr. 20\*, V Herakles Nr. 2492\*; Brize, Geryoneis 135 Nr. 15; — sf. Halsamphora-Frgt. in der Art des Exekias, Heidelberg, Univ. Mus. S 178: ABV 147.1; BA 310410; LIMC V Herakles Nr. 2481\*; Brize, Geryoneis 136 Nr. 34; CVA Heidelberg 1 Taf. 36,1–4.
- 15 Herakles mit Pfeil und Bogen: sf. Psykteramphora-Frgt in der Art der E-Gr, Sibaris, Mus. Arch. Naz., um 540/30: Brize, Geryoneis 136 Nr. 29; LIMC V Herakles Nr. 2465; M. Maaskant-Kleibrink, AttiMGrecia 11/12, 1970/71, 75 ff. Taf. 29A; — sf. Halsamphora der E-Gr, New York, Privatsmlg., um 530: Para 57.58bis; Add<sup>2</sup> 37; BA 350438; Schefold, GHS II 116 Abb. 144–145 (Kampf auf beide Seiten der Vase verteilt); — sf. Halsamphora, Bologna, Mus. Civ. GM 3, um 550–530: Brize, Geryoneis 136 Nr. 31; LIMC VII Orthros I Nr. 9\*; CVA Bologna 2 III He Taf. 12,3–4 (Kampf auf beide Seiten der Vase verteilt); — sf. Halsamphora des SchaukelM, Paris, Cab. Méd. 223, um 540/30: ABV 308.77; Add<sup>2</sup> 83, BA 301557; LIMC VII Orthros I Nr. 12\*; CVA Paris, Cab. Méd. 1 Taf. 38,4–5. 39,1–3.5; Böhr, Schaukel-maler Nr. 101 Taf. 103 (Kampf auf beide Seiten verteilt).
- 16 Zur Frage nach der Bewaffnung und Kampfesart des Herakles s. vor allem Brize, Geryoneis 59 ff. Nach der Erzählung, zumindest soweit sie uns bei Stesichoros überliefert ist, greift Herakles sowohl im Fern- als dann auch im Nahkampf an: Zunächst schießt er aus dem Hinterhalt einen tödlichen Pfeil gegen einen der Körper, sodann erschlägt er die beiden noch lebenden Körper mit der Keule. Vom narrativen Gehalt der Erzählung stand es demnach den Vasenmalern frei, welche Kampfesart sie für Herakles wählen wollten (allein das Schwert bildet die freie Zutat der Vasenmaler, als die den Nahkampf und damit auch Herakles nobilitierende Waffe des Hopliten). Die überwältigende Vorliebe gerade der Vasenmaler des 3. Viertels für die Szene des Nahkampfes spricht für eine Erklärung im Horizont neu akzentuierter gesellschaftlicher Wertvorstellungen. Die Erklärung von Brize a.O. 59, die Wahl der Kampfesart wäre häufig vom dem, zur Verfügung stehenden Bildraum abhängig gewesen, scheint mir nicht plausibel: Hätten die Vasenmaler Herakles mit Pfeil und Bogen kämpfend darstellen wollen, wären sie durchaus in der Lage gewesen, sich den Raum hierfür zu schaffen (zumal dies manchem Vasenmaler ja auch gelang).
- 17 Vgl. dagegen: Pferdepektoral in Samos, Vathy Mus. B 2518, um 625–600 (LIMC V Herakles Nr. 2476\*); chalkid.-sf. Bauchamphora in London, BM B 155, um 540/30 (LIMC V Herakles Nr. 2479\*).
- 18 sf. Halsamphora der E-Gr, New York, Privatsmlg.: Para 57.58bis; Add<sup>2</sup> 37; BA 350438; Brize, Geryoneis 136 Nr. 33; Schefold, GHS II 116 f. Abb. 144–145.

- 19 Ähnlich der Ikonographie der Totenbergung, in der die Zehen des Leichnams auch am Boden entlang geschleift dargestellt werden können, als Zeichen für das Fehlen jeglicher Lebenskraft. Die Vasenmaler scheinen für die Ikonographie des toten Geryoneuskörpers das Motiv von derartigen Bildern entlehnt zu haben.
- 20 sf. Halsamphora des SchaukelM, Paris, Cab. Méd. 223, um 540/30: ABV 308.77; Add<sup>2</sup> 83; BA 301557; LIMC VII Orthros I Nr. 12\*; CVA Paris, Cab.Méd. 1 Taf. 38,4–5. 39,1–3.5; Böhr, Schaukelmaler Nr. 101 Taf. 103. — Ähnlich auch eine sf. Halsamphora des SchaukelM (Beazley) bzw. des Umkreises des PrincetonM (Böhr), Tarquinia, Mus. Arch. Etr. 639: Para 134.76bis; Add<sup>2</sup> 83; BA 340573; Brize, Geryoneis 136 Nr. 32; LIMC VII Orthros I Nr. 10\*; Böhr, Schaukelmaler Nr. P7 Taf. 174A.
- 21 sf. Halsamphora des MadridM, New York, Smlg. Callimanopoulos: ABV 329.5; Add<sup>2</sup> 301769; Gerhard, AV Taf. 108; LIMC V Herakles Nr. 1491\*; CVA Castle Ashby, Northampton Taf. 9,1. 10,1–2.
- Weitere vergleichbare Darstellungen (in Auswahl): sf. Halsamphora des M.v. Würzburg 229 (=ReadyM), Syrakus, Mus. Arch. Reg. 12063: ABV 131.6, 686; Add<sup>2</sup> 35; BA 301022; Brize, Geryoneis 137 Nr. 39; CVA Syrakus 1 Taf. 6,3; — sf. Schale des LysippidesM, London, BM B 426 (Abb. 49); — sf. Stamnos in der Art des M.v. London B 343, Lugano Privatbesitz: BA 4894; MuM Basel 70, 1986, Taf. 39 Nr. 200; — sf. Halsamphora in der Art des M.v. München 1519, Rom, Villa Giulia 50387: ABV 394.1; BA 302951; Brize, Geryoneis 138; Mingazzini, Vasi Taf. 69,7; — sf. Kolonnettenkrater, New York, Kunsthandel: BA 5873; Edward H. Merrin Gallery, New York, sale catalogue 1977, 9; — sf. Schale, Rom, Villa Giulia 1225: BA 13029; CVA Rom, Villa Giulia 3 Taf. 29,2–5. 30,1–2; — sf. Halsamphora, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 230: BA 45046=352196; LIMC IV Eurytion II Nr. 28\*; — sf. Oinochoe in der Art der Klasse v. Würzburg 346, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 343: Para 181; BA 351315; Langlotz, Würzburg Taf. 103 Nr. 343.
- 22 Auf einer sf. Lekythos der Klasse v. Athen 581, Palermo, Mus. Arch. Reg. (ABV 491.57; BA 303572; LIMC V Herakles Nr. 2485; E. Gábrici, MonAnt 32, 1927, 339f. Taf. 93,2–2a) hat der Maler den Körper sogar von allen störenden Waffen befreit und läßt beide Arme leblos ohne Lanze und Schild herabhängen.
- 23 sf. Lekythos der LeagrosGr, Delos, Arch. Mus. 547: ABV 379.274; Para 163. 168; BA 302355; LIMC V Herakles Nr. 2470\*; Ch. Dugas, Les vases de l'Héraion. Exploration Archéologique de Délos X (1928) 171 Nr. 547 Taf. 39,2. 69.
- 24 Die Darstellung des herabhängenden Körpers bereitete letztlich immer Schwierigkeiten, und zwar umso mehr, je drastischer man ihn herabsinken ließ: da er gleichzeitig immer am Rumpf festhängen mußte – und das Zusammenhängen der drei Körper von jeher ein ikonographisch nur bedingt glücklich lösbares Problem in der Darstellung des Geryoneus bildete. Entsprechend versuchten manche Vasenmaler des frühen 5. Jh., in Umgehung des Problems, den Körper nach vorne kippen zu lassen – mit jedoch gleichfalls nur bedingt überzeugendem Erfolg; entsprechend setzte sich diese Ikonographie auch nicht durch: sf. Halsamphora des TroilosM, London, Kunsthandel, ehm. Northwick Parc: ABV 400; BA 303020; Christie's, London, sale catalogue 21.6.1965, Nr. 323 Taf. 22; Sotheby's, London, sale catalogue 19.12.1927, Taf. 7,1 (der nach vorne kippende Körper wird z.g.T. zugleich von den Schilden überdeckt); — sf. Lekythos des PholosM, London, BM 1895.10–29.1 (s. S. 669 Anm. 30).
- 25 Zur Ikonographie der Toten in den Szenen der Leichenbergung s. S. 435 mit Abb. 318.

Überblick über die Bilder allgemein: LIMC III (1986) 783 ff. s.v. Eos Nr. 317–333 [C. Weiss]; VI (1992) 455 ff. s.v. Memnon Nr. 61–79 [A. Kossatz-Deissmann], VII (1994) 697 f. s.v. Sarpedon Nr. 3–12 [D.v.Bothmer]; Peifer, Eidola 182 ff.; Shapiro, Personifications 132 ff.; Recke, Gewalt 54 ff. 283 ff. 288 ff. Taf. 35–40. 41–47.



- 26 Bezeichnend der Unterschied zu Kyknos: Dieser wird auf den sf. Vasenbildern nur selten mit geschlossenen Augen dargestellt – bei ihm erscheint somit das *Sterben* akzentuiert, bei Geryoneus hingegen der *Tod*.
- 27 rf. Schale des Euphronios, München, Antikensmlg. 8704: ARV<sup>2</sup> 16.17; Para 322, 379; Add<sup>2</sup> 153; BA 200080; LIMC V Herakles Nr. 2501\*, IV Eurytion II Nr. 44\*; Brize, Geryoneis 47. 139 Nr. 54; Furtwängler – Reichhold Taf. 22; Attische Vasenbilder München II Taf. 16f.; Herakles – Hercules 142ff. Abb. 19,1.4–6. — Zur Frage der Datierung s. S. 662 Anm. 54 zu Abb. 26.
- 28 rf. Schale des EpeleiosM, Bremen, Smlg. Zimmermann: BA 7048; Sotheby's, London, sale catalogue 13.–14.12. 1982, 74 Nr. 238; M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung, Attische Wein- und Ölgefäße aus der Sammlung Zimmermann (1996) 91ff. Nr. 18.
- Unklar ist die Darstellung auf der Schale des Paseas, Rom, Villa Giulia, um 520/10: ARV<sup>2</sup> 163.10; BA 201528; Beazley, Campana Fragments 7 Nr. 8–9, 25–26, 40 zu CVA Florenz III I Taf. 6,29. 12,37 (Fragmente des Geryoneus); Brize, Geryoneis 139 Nr. 53: Auf dem betreffenden Fragment könnten Reste eines Pfeils erhalten sein, die unzureichende Publikation der Fragmente erlaubt jedoch keine sichere Entscheidung.
- 29 rf. Schale des Oltos, verschollen, ehemals Noël des Verges 137: ARV<sup>2</sup> 62.84, 1622; Add<sup>2</sup> 165; BA 200520; LIMC V Herakles Nr. 2473\*; Brize, Geryoneis 46f. 139 Nr. 52 Taf. 4,1.
- 30 Weitere Beispiele expliziter Gewalt: sf. Lekythos in der Art des PholosM, London, BM 1895.10–29.1, frühes 5. Jh.: ABV 572.1; Add<sup>2</sup> 137; BA 330988; LIMC V Herakles Nr. 2472\*; Brize, Geryoneis 47f. 138 Nr. 48 Taf. 5 (Pfeil im Kopf des Hopliten); — sf. Lekythos des EdinburghM, Neapel, Mus. di Capodimonte 973, um 500: Para 217; BA 380859; St. De Caro, BA 39–40, 1996, 194 Abb. 8 (blutende Wunde ohne Pfeilschuß).
- 31 Darstellungen des pfeileschießenden Herakles: sf. Hydria der LeagrosGr, München, Antikensmlg. 1719: ABV 361.13; Para 161; Add<sup>2</sup> 95; BA 302008; LIMC IV Eurytion II Nr. 25\*; V Herakles Nr. 2468\*; Brize, Geryoneis 138 Nr. 44; — sf. Lekythos der LeagrosGr, Delos (Abb. 39); — sf. Lekythos der LeagrosGr, Oxford, Ashmolean Mus. 11927.4070: ABV 379.275; BA 302356; — sf. Lekythos des PholosM, London, BM 1895.10–29.1 (s. S. 669 Anm. 30); — sf. Schale, London, BM B 442: BA 41684; LIMC V Herakles Nr. 2471\*; — rf. Schale des Paseas, Rom, Villa Giulia (s. S. 669 Anm. 28); — rf. Schale des Oltos, ehm. Noël des Verges 137 (Abb. 42); — rf. Schale des Euphronios, München, Antikensmlg. 8704 (Abb. 40); — rf. Schale des EpeleiosM, Bremen Privatbesitz (Abb. 41).
- 32 Freilich erscheint auf anderen und letztlich noch mehreren Vasenbildern Herakles weiterhin im Nahkampf, mit Schwert oder Keule, in der zuvor schon etablierten Ikonographie. Bezeichnend ist aber schon allein das plötzlich intensivere Auftreten der Alternative.
- 33 z.B: sf. Hydria der LeagrosGr, New York, Kunsthandel: BA 9050; Sotheby's, New York, sale catalogue 9.12.1999, 108f. Nr. 92; — sf. Hydria der LeagrosGr, Florenz, Mus. Arch. Etr. 94320: ABV 361.16; BA 302011; LIMC VII Kyknos I Nr. 97\*; — sf. Lekythos der LeagrosGr, Palermo, Mus. Arch. Reg. 1851: ABV 379.376; BA 302357; LIMC VII Kyknos I 126\*. Mehrheitlich hält Herakles den Bogen in der vorgestreckten Linken, während er in der Rechten Schwert oder Keule führt.
- 34 Überblick über die literarische und bildliche Überlieferung zu beiden Figuren: LIMC IV (1988) 112ff. s.v. Eurytion II [E. Zervoudaki]; VII (1994) 105ff. s.v. Orthros I [S. Woodford].
- 35 Zur Genealogie des Eurytion: E. Zervoudaki, LIMC IV (1988) 112 s.v. Eurytion II.
- 36 Zu den Gefallenen in den Hoplitenkämpfen s. S. 171ff. mit Abb. 92. 96–103.
- 37 Ähnlich: sf. Psykteramphora-Frgt in der Art der E-Gr, Sibari, Mus. Arch. Naz., um 540/30: Brize, Geryoneis 46. 136 Nr. 29; LIMC IV Eurytion Nr. 31; M. Maaskant-

- Kleibrink, *AttiMGrecia* 11/12, 1970/71, 75ff. Taf. 29a. Ein Pfeil steckt im Nacken des Eurytion; der im LIMC a.O. angesprochene zweite Pfeil, den der Hirte sich aus dem Leib herausziehen versuchen soll, ist als seine Lanze anzusprechen, die Eurytion in der gesenkten Rechten hält.
- 38 sf. *Bauchamphora* der E-Gr, Cambridge (Mass.), Fogg Art Mus. 1972.42: ABV 133.8; LIMC IV Eurytion II Nr. 46\*; Brize, *Geryoneis* 136 Nr. 27; Buitron, *New England* 28f. Nr. 10 Abb.
- 39 Betonung blutender Wunde: vgl. auch sf. *Bauchamphora* der E-Gr, Zürich, Privatsmlg. Roß: ABV 133.5; Brize, *Geryoneis* 135 Nr. 25; H. Bloesch, *Antike Keramik in der Schweiz* (1943) 42ff. 161ff. Abb. 15–17.
- 40 sf. *Bauchamphora* des M.v. München 1379, München, Antikensmlg. 1379: ABV 303.1; Para 131; BA 301469; LIMC IV Eurytion II Nr. 5\*, V Herakles Nr. 2487\*; Brize, *Geryoneis* 135 Nr. 21; CVA München 1 Taf. 13,1.
- 41 Weitere Beispiele: sf. *Bauchamphora* in der Art der E-Gr, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16441: ABV 138.1; Para 57; BA 310331; LIMC IV Eurytion II Nr. 34\*; Brize, *Geryoneis* 135 Nr. 16; — sf. *Bauchamphora* der E-Gr, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 245: ABV 133.1; BA 301035; LIMC IV Eurytion II Nr. 6\*; — sf. *Bauchamphora* der E-Gr, Paris, Louvre F 55: ABV 133.4; Para 55; Add<sup>2</sup> 35; BA 301038; LIMC IV Eurytion II Nr. 26\*; — sf. *Bauchamphora* der E-Gr, New York, Kunsthandel: ABV 133.9; Para 35; BA 301043; J. Eisenberg, *Art of the Ancient World*, Royal Athena, sale catalogue, 12.1.2001, 65 Nr. 183; — sf. *Bauchamphora* der E-Gr, Christchurch, Univ. of Canterbury 42.57: Para 55.7bis; Add<sup>2</sup> 35; BA 350424; LIMC V Herakles Nr. 2483\*; — sf. *Bauchamphora* der E-Gr oder des M.v. Berlin 1686, Los Angeles, LA County Mus. of Art A 5892.50-137: ABV 133.7; LIMC IV Eurytion II Nr. 10\*.
- 42 sf. *Bauchamphora* des M.v. Vatikan 365, Vatikan, Mus. Greg. Etr. G 39 (34552): ABV 312.3; BA 301603; LIMC IV Eurytion II Nr. 20\*, V Herakles Nr. 2492\*; Brize, *Geryoneis* 135 Nr. 15; F.M. Ricci (Hrsg.), *Vaticano Museo Gregoriano Etrusco* (2003) 79. 93. — Ähnlich sf. *Bauchamphora* in Boulogne, Mus. Com. 423, um 550–530: BA 45093; LIMC IV Eurytion II Nr. 22\*.
- 43 sf. *Bauchamphora* in London, BM B 157: BA 11916; LIMC IV Eurytion II Nr. 15\*; Brize, *Geryoneis* 136; CVA London 3 III He Taf. 26,3b.  
Ähnlich: sf. *Bauchamphora* in London, BM B 156: BA 16645; CVA London 3 III He Taf. 27,1a; — sf. *Bauchamphora* des M.v. Berlin 1686, Taunton, Somerset County Mus., um 550/40: ABV 296.9; BA 320388.
- 44 sf. *Halsamphora* der Klasse v. Cabinet des Médailles 218, Paris, Louvre F 115: ABV 319.4; Para 140; BA 301666; LIMC IV Eurytion II Nr. 45\*, V Herakles Nr. 2500\*; Brize, *Geryoneis* 137 Nr. 42; CVA Paris, Louvre 4 III He Taf. 37,10–11.14–15.
- 45 Lediglich auf zwei späten Darstellungen des frühen 5. Jh. erscheint der Pfeil wieder: rf. *Volutenkrater-Frgt.* des KleophradesM, Malibu, Getty Mus. 77.AE.11, um 500–480: ARV<sup>2</sup> 187.51–52; Add<sup>2</sup> 188; BA 201704; LIMC V Herakles Nr. 1702\*. 2502; J. Frel, *GettyMusJ* 4, 1977, 63ff. Abb. 11; *Greek Vases* 2 (1985) 188ff. Abb.; — sf. *Lekythos* des PholosM, London, BM 1895.10–29.1, um 500–475: ABV 572.1; Add<sup>2</sup> 137; BA 330988; LIMC VII Orthros I Nr. 4\*; Brize, *Geryoneis* 47f. 138 Nr. 48 Taf. 5.
- 46 Auf der *Lekythos* in Delos erscheint am linken Rand eine sich erregt entfernende Figur in Hirtentracht: Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier Eurytion gemeint ist, in Uminterpretation der narrativen Handlung, nach der Eurytion vor dem Angriff auf Geryoneus schon überwunden ist. Ähnlich in der Darstellung: sf. *Stamnos* in der Art des M.v. London B 343, Lugano, Privatbesitz (BA 4894; MuM Basel 70, 1986, Nr. 200 Taf. 39). Allerdings begegnet auch schon auf früheren Vasenbildern neben dem sterbenden Eurytion am Boden eine zweite, wegrennende Gestalt in Hirtentracht, so z.B.: sf. *Bauchamphora* des M.v. Berlin 1686, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 246, um 550/40 (ABV 296.8; Add<sup>2</sup> 77; BA 320387; Langlotz, Würzburg

- Taf. 66), sf. Bauchamphora des M.v. Vatikan 365, Vatikan, Mus. Greg. Etr. G 39 (ABV 312.3; BA 301603; LIMC V Herakles Nr. 2492\*), sowie auch auf der späteren sf. Lekythos des EdinburghM, Neapel, Mus. di Capodimonte 973, um 500 (s. S. 669 Anm. 30). Entsprechend scheint es ebenfalls denkbar und wohl auch wahrscheinlicher, daß hier nun, nach dem Abgang des Eurytion, dieser zweite anonyme Hirte einen stärkeren Auftritt auf den jüngeren Vasenbildern erhält.
- 47 Weitere Beispiele (in Auswahl): sf. Halsamphora des E-Gr, New York, Privatsmlg, um 530 (Abb. 36); — sf. Halsamphora in der Art des Exekias, Heidelberg, Univ. S 178, um 540 (s. S. 667 Anm. 14); — sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Malibu, Getty Mus. 96.AE.92 (Abb. 34); — sf. Halsamphora des SchaukelM oder des Umkreises des PrincetonM, Tarquinia, Mus. Arch. Naz. 639, um 540/30 (s. S. 671 Anm. 49); — sf. Halsamphora des SchaukelM, Paris, Cab. Méd. 223, um 540/30 (Abb. 37); — sf. Stamnos in der Art des M.v. London B 343, Lugano, Privatsmlg, um 510/500 (s. S. 671 Anm. 51); — sf. Halsamphora in der Art des M.v. München 1519, Rom, Villa Giulia 50387, spätes 6. Jh.: ABV 394.1; BA 302951; LIMC VII Orthros I Nr. 22\*; — sf. Schale, London, BM B 442, spätes 6. / frühes 5. Jh.: BA 41684; LIMC V Herakles Nr. 2471\*; — rf. Schale des Paseas, Rom, Villa Giulia, um 520/10 (s. S. 669 Anm. 28); — rf. Schale des EpeleiosM, Bremen, Privatsmlg, um 520–500 (Abb. 41).
- 48 Weitere Beispiele: sf. Bauchamphora in der Art der E-Gr, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16441: ABV 138.1; Para 57; BA 310331; LIMC IV Eurytion II Nr. 34\*; Brize, Geryoneis 135 Nr. 16; — sf. Bauchamphora der E-Gr, New York, Kunsthandel: ABV 133.9; Para 35; BA 301043; J. Eisenberg, *Art of the Ancient World*, Royal Athena, sale catalogue, 12.1.2001, 65 Nr. 183; — sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Taunton, Somerset Country Mus.: ABV 296.9; BA 320388.
- 49 Ähnlich: sf. Halsamphora des SchaukelM (Beazley) oder des Umkreises des PrincetonM (Böhr), Tarquinia, Mus. Arch. Naz. 639: Para 134.76bis; Add<sup>2</sup> 83; BA 340573; LIMC VII Orthros I Nr. 10\*; Brize, Geryoneis 136 Nr. 32; CVA Tarquinia 2 III He Taf. 31,2; Böhr, Schaukelmalerei Nr. P7 Taf. 174.
- 50 sf. Schale des LysippidesM, London, BM B 426: ABV 256.20; Para 114; Brize, Geryoneis 137 Nr. 35; CVA London 2 III He Textabb. S. 8 Taf. 21.
- 51 Weitere Beispiele: sf. Stamnos in der Art des M.v. London B 343, Lugano, Privatbesitz: BA 4894; MuM Basel 70, 1986, Nr. 200 Taf. 39; — sf. Halsamphora in der Art des M.v. München 1519, Rom, Villa Giulia 50387, spätes 6. Jh.: ABV 394.1; BA 302951; LIMC VII Orthros I Nr. 22\*; — sf. Lekythos, ehm. Berlin F 2007: BA 43299; LIMC VII Orthros I Nr. 24\*; — sf. Schale, London, BM B 442: BA 41684; LIMC V Herakles Nr. 2471\*.
- 52 Zumindest bei den Kyknos-Bildern bestand in der engeren Zusammenführung der Gegner ein zunehmendes Interesse in dieser Zeit, s. S. 51 ff. bes. 60.
- 53 Darstellungen ohne Eurytion und Orthros: sf. Schale, Rom, Villa Giulia 1225: BA 13029; CVA Rom, Villa Giulia 3 Taf. 29,2–5. 30,1–2; — sf. Halsamphora des TroilosM, London, Kunsthandel: ABV 400; BA 303020; Christie's, London, sale catalogue 21.6.1965, Nr. 323 Taf. 22; Sotheby's, London, sale catalogue 19.12.1927, Taf. 7,1; — evtl. rf. Schale des Paseas, Rom, Villa Giulia (s. S. 669 Anm. 28); — rf. Schale des EpeleiosM, Bremen Privatsmlg. (Abb. 41).
- 54 Zur Deutung der weiblichen Figur als Kallirrhoë, die Mutter des Geryoneus, s. bes. Brize, Geryoneis 61 f.
- 55 Zur Deutung der Hirtenfigur s. S. 670 f. Anm. 46.
- 56 Vgl. hierzu etwa die Darstellung des fliehenden Hopliten auf einer gleichzeitigen Schale in Boston (Abb. 126).
- 57 Weitere Beispiele von erregt gestikulierenden Randfiguren, mehrheitlich einer weiblichen Figur hinter Geryoneus bzw. auf ihn zueilend: sf. Schale des LysippidesM, London, BM B 426 (Abb. 49); — sf. Halsamphora der Gr.v. Toronto 305, Berkeley,

Phoebe Hearst Mus. of Anthropology 8.3851: ABV 283.11; Add<sup>2</sup> 74; BA 320256; LIMC V Herakles Nr. 2498\*; CVA Berkeley 1 Taf. 20,1. 21,1–2; — sf. Kolonnettenkrater, New York, Kunsthandel: BA 5873; Edward H. Merrin Gallery New York, sale catalogue 1977, 9; — rf. Schale des Paseas, Rom, Villa Giulia (s. S. 669 Anm. 28); — rf. Schale des Oltos, verschollen (Abb. 42).

Auch auf einigen der früheren Bilder findet sich diese Strategie schon, dort aber ist es immer ein Hirte bzw. Jüngling, der erregt auf das Kampfgeschehen reagiert: sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 246, um 550/40: ABV 296.8; Add<sup>2</sup> 77; BA 320387; Langlotz, Würzburg Taf. 66; — sf. Bauchamphora des M.v. Vatikan 365, Vatikan, Mus. Greg. Etr. G 39 (s. S. 671 Anm. 46); — sf. Bauchamphora des M.v. München 1379, München, Antikensmgl. 1379 (Abb. 45).

## **Töten und Sterben unter Hopliten: Die Kämpfe der Helden vor Troia**

- 1 Überblick über die Bilder (mit z.T. divergenter Bestimmung des Bilderbestandes): Mennenga, Zweikampfszenen 54 ff.; Papadakis, Ilias 47 ff.; Knittlmayer, Helden 53 ff.; Recke, Gewalt 11 ff.; Friis Johansen, Iliad 188 ff. 191 ff. 260 ff.; Schefold, GHS I 196 ff., GHS II 213 ff., Argonauten 168 ff.; zu einzelnen Kampfszenen: LIMC I (1981) 133 ff. s.v. Achilleus (Achill vs. Hektor), 175 ff. s.v. Achilleus (Achill vs. Memnon), 319 ff. s.v. Aias I (Aias vs. Hektor), III (1986) 398 f. s.v. Diomedes (diverse Kämpfe des Diomedes); V. Brinkmann – F. Knauf, in: Mythos Troia 185 ff. 195 ff. 216 ff. 226 ff. 251 ff. 280 ff.

Die folgende Betrachtung beschränkt sich allein auf die Bilder mit kämpfenden Hopliten; die Darstellungen vom Kampf zwischen Achill und Penthesileia werden hingegen wegen der ikonographisch und inhaltlich abweichenden Definition des Gegners hier ausgeklammert und erst bei der Betrachtung der Amazonomachie (s. S. 329 ff. bes. 349 ff. 368 ff.) diskutiert.

- 2 s. allein die abweichenden Listen an Bildbefunden in den beiden neuesten Untersuchungen bei Knittlmayer, Helden 126 ff. Nr. Cb1–46 und Recke, Gewalt 258 ff. Nr. 1–139 (für denselben Zeitraum bis 480/70).

In der Frage nach der Identifizierbarkeit der betreffenden Bilder haben sich lange Diskussionen ergeben: zunächst mit dem Ziel, die in den Bildern vermuteten Szenen mit den Schilderungen im homerischen Epos verbinden zu wollen, später dann mehr und mehr, um entgegengesetzt die Nicht-Identifizierbarkeit mancher Szenen zu belegen. Überblick über die Diskussion sowie zugleich kritische Erörterung der Möglichkeiten einer ikonographischen Identifizierung bes. bei Mennenga, Zweikampfszenen 54 ff. passim. 124 ff.; Knittlmayer, Helden 53 f.

- 3 Allgemein zum nahen Verhältnis von Darstellungen mythologischer und nicht-mythologischer Protagonisten und der sich daraus ergebenden Aporie, eine klare Trennung im Bestand der Bilder verifizieren zu wollen: Giuliani, Bild bes. 282 ff. Demnach tritt eine ikonographische Differenzierung nicht ein, weil eine mythische Szene dargestellt werden soll, sondern lediglich dann, wenn im Mythenbild nicht nur allgemeine Sachverhalte ‚beschrieben‘, sondern darüber hinaus außergewöhnliche Tatbestände ‚erzählt‘ werden sollen.
- 4 Mennenga, Zweikampfszenen 59. 64 f. 125. 126 f.; Knittlmayer, Helden 53 (mit überzeugender Ablehnung der von Mennenga vertretenen Deutung ‚unzeitgemäßer‘ Motive wie Knappen, Quadrigen oder dem böotischen Schild als identifizierende Distinktiva). – Die hingegen von Recke, Gewalt 11 gewählte Definition des Materials („... die Darstellungen aller mythischen Zweikämpfe ..., die aufgrund von Beischriften eindeutig in den troianischen Sagenkreis gehören oder von der archäologischen Forschung in diesem Sinne gedeutet wurden“) scheint dem Problem auszuweichen:

Er folgt der alten Selektion von Mennenga, ohne sich aber mit der inzwischen erhobenen Kritik an den dort gewählten Kriterien bei Knittlmayer auseinanderzusetzen; insgesamt erfährt die Frage nach der Identifizierbarkeit der Bilder keine nachhaltige Diskussion, s. etwa 12 Anm. 34 und 15 mit Anm. 38.

- 5 Dies ergibt sich aus einer einfachen Beobachtung, die, soweit ich sehe, in der bisherigen Diskussion keine Beachtung gefunden hat. Während bei den inschriftlich gesicherten Bildern im 2. Viertel des 6. Jh. nahezu immer rahmende Frauen erscheinen, verschwinden sie in den folgenden Jahrzehnten bis 510/500 fast vollständig aus dem Repertoire, um danach wieder in der Ikonographie Eingang zu finden. Diese Lücke verwundert insofern, da parallel zum Verschwinden des Motivs im Horizont der inschriftlich ausgewiesenen Bilder eine deutliche Zunahme innerhalb der Gruppe der nicht benennbaren Kampfszenen mit rahmenden Frauen zu verzeichnen ist. Und das in einer Zeit, in der sonst in den inschriftlich ausgewiesenen Bildern gleichfalls ein wachsendes Interesse an den troianischen Kämpfen zu beobachten ist. Man kann das Problem noch weiter zuspitzen: Die zu beobachtende Lücke betrifft vor allem die inschriftlich bezeugten Kämpfe zwischen Achill und Memnon. Die frühen Bilder zeigen vornehmlich diesen Kampf, und auch die Bilder ab dem späten 6. Jh. weisen eine besondere Vorliebe für ihn auf; nur im gesicherten Bilderbestand der Zeit dazwischen läßt er sich, mit einer Ausnahme, nicht greifen.
- 6 Es scheint für das Verstehen dieser überraschenden Lücke hilfreich, sich den Vorgang der Tradierung der Ikonographie möglichst konkret vorzustellen: Wollen wir die (aus der Notwendigkeit einer methodischen Strenge heraus resultierende) Trennung von Bildern mit Namensbeischriften und solchen ohne aufrechterhalten, müssen wir davon ausgehen, daß anfangs die troianischen Kampfbilder das Motiv der rahmenden Frauengestalten aufgegriffen haben, dann aber ab der Mitte des Jahrhunderts diese Ikonographie lediglich in den sog. anonymen, deskriptiven Kampfbildern weiter verwendet wurde, während sie bei den troianischen Kämpfen plötzlich nahezu verschwand, um dann jedoch gegen Ende des 6. Jh. wieder unvermittelt aufzutauchen und für die folgenden Darstellungen in der rotfigurigen Vasenmalerei prägend zu bleiben. Auch wenn freilich eine Tradierung von Motiven über gewisse Lücken hinweg als Möglichkeit nicht auszuschließen ist, befriedigt eine solche Annahme nicht unbedingt, zumindest solange das Auftreten dieser Lücke nicht auch inhaltlich überzeugend geklärt werden kann. Dasselbe gilt für die Lücke im Interesse am Kampf zwischen Achill und Memnon: Auch sie erscheint in dieser Extremheit wenig erklärbar. Plausibler erscheint es daher anzunehmen, daß in den Jahrzehnten nach der Mitte des 6. Jh. die Kampfszene mit rahmenden Frauen *auch* innerhalb der troianischen Darstellungen, besonders beim Kampf zwischen Achill und Memnon, weiterhin Verwendung fand, nur eben nicht mit Namensbeischriften versehen wurde (da die Vasenmaler die Identifizierung aus welchen Gründen auch immer gesichert sahen, eventuell durch eine Kombination mit weiteren Bildern mythischer Kämpfe oder Szenen des troianischen Sagenkreises, oder auch weil sie die Anwesenheit der Frauen im Fall von Achill und Memnon als ausreichendes Dinstinktivum verstanden, ohne sich der ikonographischen Mißverständlichkeit vielleicht immer bewußt zu sein). Zumindest entsteht bei dieser Annahme m.E. die geringere Erklärungsnot als bei der alternativen Deutung der Lücke. Über die Quantität der in der Gruppe der nicht-identifizierbaren Darstellungen enthaltenen troianischen Kampfbilder ist freilich keine Aussage zu gewinnen: nur, daß es sie wohl gibt, scheint mir plausibel.
- 7 Dies gilt freilich nur für diejenigen Bilder, die von ihrer ikonographischen Anlage als deskriptive Bilder funktionieren, jedoch durch die zusätzliche Benennung der Protagonisten als mythische Helden eine Sonderrolle innerhalb der Gruppe der deskriptiven Bilder spielen: Sie sind Darstellungen mythischer Szenen, ohne aber primär narrativ zu sein. Zur deskriptiven Dimension mythischer Darstellungen: Giuliani, Bild bes. 125 ff. 284 f.



- 8 s. hierzu S. 182f. 221. 237. 524. 547f. 576.
- 9 sf. Halsamphora, Béziers, Mus. Fabréгат 1085 (Leihgabe Paris, Louvre CA 4201): BA 7661; LIMC I Achilleus Nr. 562. Hektor Nr. 57; Knittlmayer, Helden 128 Cb19; Recke, Gewalt 261 Nr. 62; J. Millingen, *Ancient Unedited Monuments I, Painted Greek Vases* (1822) 11 ff. Taf. 4; C. Landes u.a. (Hrsg.), *Les vases à memoire, les collections de céramique Greque dans la midi de la France* (1988) 137f. 144 Nr. 92 Abb. 92.
- 10 Hom. Il. XX 419–454.
- 11 Daß die Vasenmaler sich in der Ausgestaltung der Szenen nur bedingt an den literarischen Vorlagen orientieren, ist offensichtlich – und auch nicht anders zu erwarten. Speziell zu den troianischen Kampfbildern s. Knittlmayer, Helden 53 mit Anm. 234; grundsätzlicher Giuliani, Bild 125 ff.
- 12 Die Veränderungen in der Ikonographie der Kampfdarstellungen sind bes. bei Mennenga, Zweikampfszenen herausgearbeitet, dann bei Knittlmayer, Helden 54 ff. 68 f. und nun wiederholt bei Recke, Gewalt 13 ff. besprochen. Die starke Betonung der Dominanz muß jedoch etwas relativiert werden, s. S. 99 f.
- 13 rf. Hydria des EucharidesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. H 502: ARV<sup>2</sup> 229.38; Para 347; Add<sup>2</sup> 199; BA 202257; Gerhard, AV Taf. 202; LIMC I Achilleus Nr. 568; Knittlmayer, Helden 129 Nr. Cb28; Recke, Gewalt 265 Nr. 122; Friis Johansen, *Iliad* 216 ff. Abb. 92.
- 14 sf. tyrrhenische Halsamphora des TimiadesM, Cerveteri, Mus. Naz., Magazin: Para 40; BA 350273; Knittlmayer, Helden 54 Anm. 235. 126 f. Nr. Cb2; Recke, Gewalt 258 Nr. 2; J. Kluiver, *BABesch* 70, 1995, 68 Nr. 62. 72. Benennung durch Namensbeischriften.
- 15 sf. tyrrhenische Halsamphora, Deutschland, Privatbesitz: BA 7568=19721; LIMC I Achilleus Nr. 822\*; Knittlmayer, Helden 53 Anm. 234. 126 Nr. Cb4; Recke, Gewalt 258 Nr. 3; L. Cerchai, *AntK* 38, 1995, 85 Taf. 23,3–4; W. Hornbostel u.a., *Kunst der Antike, Schätze aus norddeutschem Privatbesitz, Ausstellung Hamburg 1977* (1977) 252 ff. Nr. 233.
- 16 sf. Frgt (Krater/Dinos?) aus dem Umkreis des Sophilos, Athen, Nat. Mus. Akr. 586: ABV 43,5; Add<sup>2</sup> 12; LIMC I Achilleus Nr. 817, III Eos Nr. 304, VI Memnon Nr. 36; Knittlmayer, Helden 126 Nr. Cb1; Recke, Gewalt 258 Nr. 1; Graef – Langlotz, *Akropolis I* 64f. Nr. 586; Bakir, *Sophilos* 74 Nr. B.17 Taf. 83 Abb. 172; J.D. Beazley, *Hesperia* 13, 1944, 52 Nr. 1, Taf. VII,2.
- 17 sf. tyrrhenische Halsamphora des PrometheusM, New York, MMA 59.11.25: Para 40; Add<sup>2</sup> 28; BA 350272; Knittlmayer, Helden 127 Nr. Cb3 Taf. 11,1; Recke, Gewalt 258 Nr. 10; CVA New York, MMA 4 Taf. 3,14.
- 18 Knittlmayer, Helden 54 Anm. 235 deutet die kniende Haltung nicht als Motiv des Unterliegens, sondern des Heranstürmens. Grundsätzlich ist richtig, daß in dieser Zeit die Ikonographie des sog. Knielaufschemas mehrdeutig scheint, sowohl für Unterliegende als auch für eilig Laufende. Im Fall der betreffenden Kampfszene scheint mir aber ein eiliges Herbeistürmen zweifelhaft, da es nur für einen der beiden Gegner gewählt ist – und zudem nicht für den zweifelsohne siegreichen Achill. Bezeichnenderweise ist das Motiv des eiligen Herbeistürmens in den gleichzeitigen Kampfdarstellungen sonst immer für beide Gegner gewählt, im Sinne des offenen Kampfes zweier gleich starker Krieger (z.B. sf. Siana-Schale aus dem Umkreis des C-M, London, BM B 381: ABV 61.10; BA 300537; CVA London 2 III He Taf. 9,2a–c; — sf. tyrrhenische Halsamphora der Guglielmi-Gr, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 34526/G13: ABV 99.56; Para 36, 38; BA 310055). Eine asymmetrische Gestaltung wird sonst bei den gleichzeitigen frühen Bildern immer im Fall entschiedener Kämpfe und mit Blick auf den Unterliegenden gewählt. Dies scheint mir auch bei der Amphora in New York wahrscheinlicher.
- 19 Knittlmayer, Helden 54. 57. 71; Recke, Gewalt 14. 16 f. 19. 258 f. (die dort angeführten Beispiele betreffen mehrheitlich den Kampf zwischen Achill und Penthesileia, für den Recke die Ikonographie des entschiedenen Kampfes als die vorrangig gebräuchliche Ikonographie definiert).

- 20 sf. Dinos des M.d. Trauernden im Vatikan, Wien, Kunsthist. Mus. 3619: ABV 140.3; Add<sup>2</sup> 38; BA 310354; LIMC Achilleus Nr. 820\*. 799\*; Knittlmayer, Helden 104. 139 Nr. E1 Taf. 23,1–3; Recke, Gewalt 261 Nr. 56. Weitere Szenen: Kampf zwischen Herakles und Kyknos, Psychostasis.
- 21 sf. Krater-Frgt., Athen, Nat. Mus. Akr 646: BA 7029; LIMC I Aineas Nr. 33; Knittlmayer, Helden 127 Nr. Cb5 Taf. 11,2; Recke, Gewalt 259 Nr. 12; Graef – Langlotz, Akropolis I Taf. 42 Nr. 646. — Evtl. ähnlich: sf. Frgt., Tarent, Mus. Arch. Naz: BA 46364; A. Alessio u.a., Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto 1,2 (1990) Abb. 36,3,2; erhalten Kopf und Oberkörper des Achill sowie Namensbeischrift der Thetis hinter ihm; da Memnon verloren ist, ist jedoch nicht zu klären, ob er angreifend oder unterliegend dargestellt war.
- 22 sf. Kelchkrater des Exekias, Athen, Agora Mus. AP 1044: ABV 145.19; 672.4; Para 60; Add<sup>2</sup> 40; BA 310401; LIMC I Aias I Nr. 48; Knittlmayer, Helden 127 Cb10 Taf. 11,3; Recke, Gewalt 259 Nr. 27; O. Broneer, *Hesperia* 25, 1956, 345 ff. Taf. 50 a–b; Friis Johansen, *Iliad* 194 ff. Abb. 80. — Ähnlich: sf. Bandschale, verschollen, ehm. Rom, Kunsthandel, um 540/30: ABV 675.4; Para 318; LIMC I Aias Nr. 45; Knittlmayer, Helden 127 Nr. Cb8; Recke, Gewalt 261 Nr. 52; Gerhard, AV Taf. 190–1,1.3; Friis Johansen, *Iliad* 193 f. Abb. 79.
- 23 Diesen Aspekt des Bedrohlichen hat Exekias auf dem Athener Krater zusätzlich zu akzentuieren verstanden: Auffällig ist die außergewöhnliche Ikonographie des vorderen Griechen, wohl Aias: Anstatt die erhobene Lanze in der zurückgenommenen Rechten drohend zu schwingen, wie dies sonst in der Kampf-Ikonographie üblich ist, hält er seinen rechten Arm nach vorne geführt und stößt seine Lanze von oben gegen Hektor; das Motiv meint kein bedrohliches Ausholen und Schwingen mehr, sondern kraftvolles Zustoßen. Auch ist die Lanzenspitze als schon hinter den Schildrand des Hektor vorgedrungen zu rekonstruieren, hat die Abwehr des Hopliten also durchbrochen und bedroht ihn unmittelbar. Aber auch die Lanzenspitze des Hektor, die auf dem Fragment noch erhalten ist, zielt bedrohlich nahe gegen die Kehle des Aias. Durch die ungewöhnliche Angriffshaltung des Aias und die Führung der Lanzenspitzen gelingt es somit Exekias, soweit in der Ikonographie des offenen Kampfes möglich, die bedrohliche Dimension des Kampfes und die aggressive Kampfeswut der Helden zu veranschaulichen und dadurch den Aspekt der unerschrockenen Tapferkeit der Krieger um so nachdrücklicher zu betonen.
- 24 Hierzu s. S. 523 ff. 545 ff. 560 ff.
- 25 sf. Halsamphora des AntimenesM, Toronto, Royal Ontario Mus. 926.19.2 (303): ABV 272.100; Add<sup>2</sup> 71; BA 320111; LIMC I Aias Nr. 41; CVA Toronto Taf. 9,3–4. 10,3–4; Recke, Gewalt 262 Nr. 76; Burrow, Antimenesmaler Nr. 126 Taf. 124.  
Weitere Beispiele: sf. Halsamphora, Angers, Mus. Prince 284.10 (3): BA 4596=15591; Gerhard, AV Taf. 192; LIMC III Diomedes I Nr. 18\*; RA 17, 1923, 47 f.; AA 1978, 277 Abb. 4; Vases en voyage de la Grèce à l'Étrurie. Ausstellung Nantes 2004 (2004) 184 Nr. 165 (Hektor – Diomedes); — sf. Halsamphora der Gr. Würzburg 199, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16592 (389): ABV 288.8; Para 126; BA 320311; LIMC VI Memnon Nr. 38\*; Albizzati, Vasi Taf. 55 (Achill – Memnon).
- 26 rf. Schale des Oltos, Berlin, Antikensmlg. F 2264: ARV<sup>2</sup> 60.64; Para 326; Add<sup>2</sup> 164; BA 200457; CVA Berlin/DDR 1 Taf. 1–3; Knittlmayer, Helden 128 Nr. Cb18 Taf. 12,3; Recke, Gewalt 16. 263 Nr. 89 Taf. 5a; Schefold, GHS 228 f. Abb. 308. — Ähnlich: sf. Bauchamphora der LeagrosGr, München, Antikensmlg. 1408 (J 53), um 510–500: ABV 368.106; Para 162; Add<sup>2</sup> 98; BA 302101; CVA München 1 Taf. 36,4. 39,1–2; Recke, Gewalt 262 Nr. 67.
- 27 rf. Volutenkrater des BerlinerM, London, BM E 468: ARV<sup>2</sup> 206.132, 1633; Para 343; Add<sup>2</sup> 194; BA 201941; Gerhard, AV Taf. 204; LIMC I Achilleus Nr. 565\*. 837, VI Memnon Nr. 44\*; Knittlmayer, Helden 130 Nr. Cb33–34 Taf. 14,1–2; Recke, Gewalt 264 Nr. 110–111; Schefold, Argonauten 226 Abb. 203a–b.

- 28 sf. wgr. Oinochoe des AthenaM, Basel, Privatbesitz: Para 262, 263.4; Add<sup>2</sup> 131; BA 351624; LIMC I Achilleus Nr. 823<sup>o</sup>; Recke, Gewalt 262 Nr. 81; MuM Basel Auktion XXII, 13.5.1961, Nr. 150; J.R. Mertens, *Attic White Ground* (1977) Taf. 10,2.
- 29 rf. Oinochoe der Altenburg-Kl, Paris, Cab. Méd. 458; ARV<sup>2</sup> 12.10; Para 181; Add<sup>2</sup> 109; BA 200058; LIMC I Achilleus Nr. 567\*; CVA Paris, Cab. Méd. 2 Taf. 96,4–6; Knittlmayer, Helden 128 Nr. Cb13 Taf. 12,1; Recke, Gewalt 263 Nr. 97.
- 30 rf. Schale des Oltos, Paris, Louvre G 18: ARV<sup>2</sup> 61.68; Add<sup>2</sup> 165; BA 200504; Knittlmayer, Helden 128 Nr. Cb14; Recke, Gewalt 263 Nr. 98; Carpenter, *Art and Myth* Abb. 34.

Hier zeigt sich erneut die Freiheit der Bilder gegenüber der narrativen Vorgabe: Der Mord an Troilos wird in eine Szene des normalen Hoplitenkampfes gekleidet – wohl interessierte weniger, die betreffende Erzählung darzustellen, als vielmehr, die betreffenden Hopliten durch Namen berühmter Gegner des troianischen Sagenkreises zu nobilitieren.

- 31 rf. Schale des KleophradesM, London, BM E 73: ARV<sup>2</sup> 192.106; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201754; CVA London 9 Taf. 81a–b. 82a–d. 83a–d; LIMC I Aineias Nr. 37\*; Knittlmayer, Helden 129 Nr. Cb32 Taf. 14,3; Recke, Gewalt 264 Nr. 108; Schefold, *Argonauten* 188 Abb. 167.
- 32 Dies ist mit Blick auf den unterliegenden Aineas aufschlußreich, wird dieser doch von Aphrodite gerettet, d.h. stirbt nicht wie Kyknos. Der unterschiedliche Ausgang im Kampfgeschehen wird hier bezeichnenderweise über eine unterschiedliche Ikonographie des Angreifers formuliert, nicht über eine Divergenz in der Darstellung des Opfers, in dessen Schicksal sich der andersartige Ausgang eigentlich vorrangig definiert. Offensichtlich benötigt die beeindruckende Darstellung des Kampfgeschehens und der Stärke des Siegers eine solch drastische Ikonographie, unabhängig von allen narrativen Vorgaben.
- 33 sf. Hydria des AntimenosM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 498: Para 119.35bis; Add<sup>2</sup> 70; BA 340473; LIMC IV Euryalos Nr. 1; VI Neoptolemos Nr. 17 Nachtrag; Knittlmayer, Helden 56. 76. 127 Nr. Cb11; Burow, *Antimenosmaler* 62 Nr. 131 Taf. 128a. 129a–b; Schefold, *GHS II* 252ff. Abb. 339–340.

Die Szene findet sich nochmals dargestellt auf einer zweiten Hydria des AntimenosM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 309: ABV 268.28; Para 118, 120; Add<sup>2</sup> 70; BA 320038; Burow, *Antimenosmaler* 62 Nr. 128 Taf. 126a. Hier ist die Szene jedoch zusammengezogen, Helikaon fehlt und das Unterliegen des Euryalos ist weniger drastisch formuliert; auch hat der Maler auf Namensbeischriften hier verzichtet.

- 34 Ein ähnlicher Umgang mit dem Motiv der expliziten Gewalt findet sich auch bei Bildern der Amazonomachie um 540/30, s. S. 349ff. mit Abb. 242–246.
- 35 sf. Bauchamphora der LeagrosGr, München, Antikensmlg. 1415: Gerhard, *AV* Taf. 227; CVA München 1 Taf. 45,2. 47,3; LIMC I Achilleus Nr. 877\*, I Alexandros Nr. 78\*, VI Neoptolemos 17\*; Knittlmayer, Helden 128f. Nr. Cb22 Taf. 12,2; Recke, Gewalt 262 Nr. 69f.
- 36 rf. Schale des Oltos, Paris, Louvre G 18: ARV<sup>2</sup> 61.68; Add<sup>2</sup> 165; BA 200504; Carpenter, *Myth* Abb. 34; Knittlmayer, Helden 55. 128 Nr. Cb14; Recke, Gewalt 263 Nr. 98; LIMC I Achilleus Nr. 369\*.
- 37 sf. Oinochoe des AthenaM, Basel, Privatsmlg.: Para 262, 263.4; Add<sup>2</sup> 131; BA 351624; LIMC I Achilleus Nr. 823<sup>o</sup>; MuM Basel XXII, 13.5.1961 Nr. 150.
- 38 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Cincinnati, Art Mus. 1987.4: BA 43172; Cincinnati Art Museum Bulletin 13, 1987, Heft 4, 40 Abb.; G.E. Markoe – E.B. Avril, ebd. 14, 1988, Heft 1, 11 ff. 12 Abb.
- 39 So Markoe – Avril a.O. 12. Darstellungen des Kampfes zwischen Diomedes und Aineas finden sich unter den rotfigurigen Bildern häufiger, s. ferner: rf. Schale des Oltos in Kopenhagen, Thorwaldsen Mus. 100, um 510–500 (ARV<sup>2</sup> 60.67; Para 327; Add<sup>2</sup> 165; BA 200503; LIMC I Aineias Nr. 36, II Aphrodite Nr. 1464\* Knittlmayer,

Helden 128 Nr. Cb20); rf. Schale des KleophradesM in London (Abb. 62); rf. Kelchkrater des TyszkiewiczM in Boston (Abb. 68). Obwohl nach der epischen Version Aineas durch Aphrodite gerettet wird, erscheint auf den Vasenbildern nur bedingt eine abweichende Gewalt-Ikonographie gegenüber den anderen Kampfszenen: Die Lanze kann sich in den Körper des Aineas gleichermaßen bohren und er gleichermaßen in der Ikonographie der Sterbenden zusammenbrechen, wie die anderen vor Troia fallenden Helden. Und auch das Eingreifen der Aphrodite kann dem (erfolglosen) Eingreifen der Eos bei Memnon ikonographisch entsprechen. Das heißt, daß das Interesse der früheren rf. Bilder offensichtlich mehr der Dramatik des Kämpfens und Unterliegens galt, weniger dem Aspekt der Rettung. Wobei man sich freilich fragen kann, wieweit die Vasenmaler überhaupt an der Erzählversion mit der Rettung des Aineas interessiert waren, oder ob sie dieser Kampf als Bildthema eher deswegen reizte, weil mit Aineas ein weiterer Held mit göttlichem weiblichen Beistand zur Verfügung stand.

Die Nähe des Kampfes zwischen Diomedes und Aineas zu den anderen Kampfdarstellungen etwa zwischen Achill und Memnon oder Hektor erlaubt nun auch in unserem Fall, den Volutenkrater in Cincinnatti mit der Hydria in Rom zu vergleichen, trotz abweichendem Thema, da sie in den diskutierten Punkten der Kampf-Ikonographie den anderen frühen Darstellungen vom Kampf zwischen Diomedes und Aineas entspricht.

- 40 rf. Schale in der Art des Douris, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16563 (545): ARV<sup>2</sup> 449.2; Para 376; Add<sup>2</sup> 242; BA 205336; Gerhard, AV Taf. 202; Knittlmayer, Helden 130f. Nr. Cb44 Taf. 15,2; LIMC I Achilleus Nr. 570\*.

- 41 rf. Stamnos des BerlinerM, München, Antikensmgl. 2406 (J 421): ARV<sup>2</sup> 207.137; Para 343; Add<sup>2</sup> 194; BA 201956; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 106,2; CVA München 5 Taf. 238f.

Bei Knittlmayer, Helden, und explizit auch bei Friis Johansen, Iliad 262 f Abb. 96, wird das Bild nicht zu den Darstellungen troianischer Kämpfe gerechnet. Freilich hat das alleinige Auftreten von Athena, ohne Apollon, eine geringere Kraft als identifizierendes Moment; andererseits bleibt die Kombination von kämpfenden Hoplitent und eingreifender Athena weiterhin eine Ikonographie, die auf einen mythischen Kampf verweist – und hier ist der troianische Kampf die nächstliegende Option. Vgl. dazu auch den rf. Stamnos des Smikros in London, BM E 438 (ARV<sup>2</sup> 20.3; Para 322; Add<sup>2</sup> 154; BA 200104; CVA London 3 III Ic Taf. 19,2a; Friis Johansen, Iliad Abb. 87) mit Athena zwischen Aias und Hektor: Die dort zusätzlich gewählten Namensbeschriften sind vor allem deshalb wichtig, weil eine ungewöhnliche Kampfszene gemeint ist; in anderen Fällen mit bekannteren Kampfszenen, wie z.B. zwischen Achill und Hektor, konnten die Vasenmaler eher auf diese verzichten.

- 42 Und, wie wir noch sehen werden, auch bei den Kämpfen gegen die Amazonen oder Giganten, sowie etwa in den weniger hoplitisch definierten Kämpfen des Theseus gegen Minotaurus oder des Hermes gegen Argos (s. S. 291 ff. 357 ff. 525 ff.).

- 43 rf. Kelchkrater des TyszkiewiczM, Boston, MFA 97.368: ARV<sup>2</sup> 290.1; Para 355; Add<sup>2</sup> 210; BA 202631; Caskey – Beazley, Boston 2 (1954) Taf. 36 Nr. 71; LIMC I Achilleus Nr. 833\*, I Aineias Nr. 38\*; Knittlmayer, Helden 129 Nr. Cb30–31 Taf. 13,3; Recke, Gewalt 264 Nr. 103f. — Ähnlich auch die andere Seite der Schale des Douris im Vatikan (s. S. 677 Anm. 40).

- 44 Dies zeigt sich auch bei anderen Bildthemen, wie etwa bei den Kyknos- und Geryoneus-Bildern (s. S. 56 ff. bes. 59 f. 75 ff.). Wobei interessanterweise die troianischen Kampfbilder auch hier eine verzögerte Chronologie zeigen. Die Darstellungen expliziter Gewalt-Ausübung mehren sich hier, soweit auf der Grundlage der oftmals nur fragmentarisch überlieferten Bilder beurteilbar, tendenziell eher in den ersten Jahrzehnten des 5. Jh., während bei den Bildern mit Kyknos und Geryoneus eine spürbare Zunahme schon am Ende des 6. Jh. erkennbar war.

- 45 Ich will die Frage nach den historischen Zusammenhängen hier bewußt zunächst nicht weiter diskutieren, da sich die Betrachtung vorerst allein auf die Analyse der ikonographischen Situation konzentrieren soll, ohne Beeinträchtigung durch den Versuch einer auf die Ereignisgeschichte rekurrierenden historischen Interpretation. Ausführlich zur Interpretation der Phänomene im Kontext der ereignisgeschichtlichen Dimensionen s. S. 567ff. bes. 618ff.
- 46 Zur stärkeren ästhetischen Ausdifferenzierung des Opfers als Grundphänomen von Gewaltdarstellungen und den damit bedingten Implikationen für die Wirkung der Bilder auf den Betrachter s. bes. Giuliani, Bild 229f.; Giuliani, Sterben 36ff.
- 47 rf. Schale des Douris, Paris, Louvre G 115: ARV<sup>2</sup> 434.74; Add<sup>2</sup> 237; BA 205119; LIMC I Alexandros Nr. 79\*, I Aias Nr. 37\*; Knittlmayer, Helden 130 Nr. Cb42–43 Taf. 15,1; Recke, Gewalt 265 Nr. 118f.; Buitron-Olivier, Douris Taf. 71 Nr. 119.
- 48 rf. Schale des Oltos, Kopenhagen, Thorvaldsen Mus. 100: ARV<sup>2</sup> 60.67; Para 327; Add<sup>2</sup> 165; BA 200503; LIMC II Aphrodite Nr. 1464\*; Knittlmayer, Helden 128 Nr. Cb20; Recke, Gewalt 263 Nr. 91.
- 49 rf. Schale des ErzgießereiM, Boston, MFA 98.933: ARV<sup>2</sup> 402.23; Para 370; Add<sup>2</sup> 231; BA 204364; Caskey – Beazley, Boston 1 (1931) Taf. 14 Nr. 35; LIMC I Achilleus Nr. 564\*; Knittlmayer, Helden 130 Nr. Cb40; Recke, Gewalt 264 Nr. 105; Schefold, Göttersage 224 Abb. 201–202.
- 50 Hierzu s. Knittlmayer, Helden 56. 76f.
- 51 Bei der Bewertung des Fluchtmotivs ist folgende Differenzierung wichtig: Meint es eine wertende Beurteilung der fliehenden Figur als ‚feige‘ oder lediglich ihre neutrale Beschreibung als ‚schwächerer‘ Gegner? In der Forschungsdiskussion wird das Fluchtmotiv oftmals unter Rekurs auf die bei Tyrtaios frg. 9 überlieferte Ideologie als negative Charakterisierung des unterliegenden Gegners gewertet, so zuletzt explizit Recke, Gewalt 17 mit Anm. 45. 216. 220. Doch erscheint mir diese Prämisse einer unmittelbaren Übertragbarkeit dieser Ideologie auf die Ikonographie der Bilder nicht statthaft, da sie die Komplexität der Kampfdarstellungen und der an sie herangetragenen bildsprachlichen Anforderungen (z.B. die Schwierigkeiten in der Formulierung des Siegers in seinen Qualitäten) nicht berücksichtigt. Grundsätzlich muß am ikonographischen Befund der Bilder geprüft werden, welche Indizien für die Deutung des Motivs zu gewinnen sind. Hierzu ausführlicher s. S. 155ff.
- 52 s. S. 527ff. 583 f.; ausführlicher: Muth, Minotaurus 16ff.
- 53 Hier zeigt sich wieder der wesentliche Unterschied zur Schilderung der Helden im Epos: Dort können die Helden natürlich auch fliehend dargestellt werden, als ein Aspekt innerhalb einer längeren Handlungssequenz, die in den verschiedenen nacheinander geschilderten Zeitmomenten immer wieder andere Aspekte in der Charakterisierung des Kampfgeschehens und der Helden aufgreifen kann. Anders das Bild, das sich auf einen einzigen Moment im Handeln der Krieger festlegt, über den ihr Wesen vorrangig definiert wird. Im Fall der für ihren Kriegers Ruhm berühmten Helden vor Troia war es konsequent mehr ihre Charakterisierung als starke und ruhmvoll kämpfende Krieger, auf die man setzte: Damit war das Bildmotiv der Flucht, das eher den nicht-ruhmvoll kämpfenden Krieger markiert, ungeeignet und beschränkte sich in den Bildern des 6. Jh. und frühen 5. Jh. nur auf Ausnahmefälle, in denen es eben nicht um die Charakterisierung der Krieger im Kampf, sondern um eine narrativ spezifische Situation wie etwa Rettung ging.
- 54 Zu dem unterschiedlichen Potential in der Erzähl- und Wirkungsstrategie, je nach Wahl des aus der Handlungssequenz herausgegriffenen Moments, schon G.E. Lessing, Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie § III, in: Ders., Werke und Briefe, hrsg. v. W. Barner, Bd. 5,2 (1990) 31ff. Mit Blick auf die griechische Bildkunst des späten 6. und frühen 5. Jh. jetzt: Giuliani, Bild bes. 185 f. 186ff. 288.
- 55 Es versteht sich von selbst, daß die ‚Entdeckung‘ der zeitlichen Dimension als Faktor szenischer Konzeption ein grundsätzlicheres Phänomen in der griechischen



Kunst des frühen 5. Jh. darstellt; allgemein hierzu zuletzt D. Wannagat, Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jh. v.Chr., in: Bol, Zeit 59 ff.; C. Maderna, Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern, ebd. 275 ff.; Giuliani, Bild 159 ff. 287 f. Ich beschränke mich im Folgenden auf die Auswirkungen im Horizont der Kampfdarstellungen.

- 56 Den Wandel des dargestellten Handlungsmomentes als wesentliches Phänomen in der griechischen Bildkunst dieser Epoche betont bekanntlich schon Brommer, Wahl bes. 21 ff. Nach Brommer soll es allerdings bei den Kampfdarstellungen *mehr* zu einer Konzentration auf den ruhigeren Moment des ‚Danach‘ kommen, verbunden mit einem Verzicht auf spannungsvolle und erregende Darstellung. Dies scheint mir jedoch nur eine, und zudem auffallend seltener gewählte Option zu sein: Der Großteil der Vasenbilder bezeugt vielmehr die Konzentration auf den Moment des ‚Davor‘, mit den entsprechenden Implikationen für das Potential spannungsreicher Darstellung. — Allgemein zum Wandel in der Wahl des aus der Handlungssequenz herausgegriffenen Momentes, vor allem auch unter Berücksichtigung des erzählstrategischen Potentials, s. bes. Giuliani, Bild 159 ff. passim; ferner Wannagat a.O.; Maderna a.O.
  - 57 rf. Stamnos des Hermonax, Melbourne, National Gallery of Victoria D391.1980: ARV<sup>2</sup> 129.25; BA 1070=41086; Kunstwerke der Antike, Basel 56, 19.2.1980, Taf. 43 Nr. 98; Recke, Gewalt 265 Nr. 130; Schefold, Göttersage 197 Abb. 177–178.
  - 58 s. etwa Fr. Truffaut, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? (2003; frz. Orig. 1966) passim (ebd. 258: „Die Arbeit eines Regisseurs, der ein Gefühl von Gewalttätigkeit vermitteln möchte, besteht nicht darin, Gewalttätigkeit zu filmen, sondern was auch immer zu filmen, wenn es nur den Eindruck von Gewalt vermittelt“); K. Droese, Thrill and suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks (1995) 18 ff. 32 ff. bes. 28; P. Vorderer – H.J. Wulff – M. Friedrichsen (Hrsg.), Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations (1996) passim.
  - 59 Lessing a.O. — ebd. 31: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt“; s. dazu ausführlicher Giuliani, Bild 185 f.
  - 60 Allgemein hierzu Giuliani, Bild 159 ff. passim. In anderen Bildthemen von komplizierter Erzählstruktur experimentieren die Vasenmaler schon im ausgehenden 6. Jh. mit dieser Form wirkungsvoller Schilderung. Innerhalb der normalen Kampf- und Gewaltdarstellungen scheint sie sich jedoch erst ab 480/70 stärker durchzusetzen.
  - 61 Diese Bewertung gilt allgemein für die Gewalt-Ikonographie. Die Deutung der impliziten Gewaltdarstellung als Konsequenz einer grundsätzlichen Problematisierung und Distanzierung von Gewalt findet sich zuletzt explizit wieder bei Felten, Blutrausch 195 ff. Als den bezeichnenden Unterschied zwischen den archaischen und den klassischen Kampfdarstellungen wird diese Hinwendung zu den ‚gedämpfteren‘ Gewaltdarstellungen immer wieder angesprochen, häufig unter Implikation einer zunehmenden Problematisierung gewaltvoller und brutaler Szenen, s. etwa: Brommer, Wahl bes. 19 ff.; Schefold, Göttersage 91 ff. (am Beispiel der Gigantomachie); Schefold, Urkönige 274. 282 f. (Amazonomachie). 294 ff. (allgemein zum spätarchaischen und frühklassischen ‚Menschenbild‘).
- Gerade umgekehrt geht nun Recke, Gewalt bes. 94. 217. 220 f. 231 vor: Er wertet die Darstellung von expliziter Gewalt (Wunden, Blut, Leid) als Indiz für eine kritische Haltung gegenüber Krieg, während die nach den Perserkriegen einsetzende Dämpfung ein Hinweis für die Überwindung dieser kritischen Sicht wieder sei. In seiner grundsätzlichen Problematik ist dieser Ansatz jedoch mit der gegenläufigen Deutung etwa bei Felten identisch: Auch hier wird die gedämpfte Ikonographie selbstverständlich als die ‚unproblematischere‘ Darstellungsform von Gewalt begriffen.
- 62 Zur Diskussion des neuen Krieger- bzw. noch mehr Sieger-Verständnisses im Rahmen der historischen Situation Athens ausführlicher s. S. 612 ff. 622 f.

- 63 Zum agonalen Denken der Griechen: J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte (1956) I, 160 ff. 295, IV 84 ff.; V. Ehrenberg, Ost und West. Studien zur geschichtlichen Problematik der Antike (1935) 63 ff.; H. Breve, Vom agonalen Geist der Griechen? (1966); I. Weiler, Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf (1974); M.B. Poliakoff, Kampfsport in der Antike (1989) 144 ff. 237 f. Anm. 49; Stein-Hölkeskamp, Adelskultur 104 ff. bes. 120 ff.; Meier, Krieg 563 ff. (speziell zum agonalen Moment in der Kriegsführung); Chr. Meier, Athen (1993) 135 ff.; Hölscher, Frühzeit 69 ff.
- 64 rf. Schale des PenthesileiaM, Ferrara, Mus. Naz. 44885: ARV<sup>2</sup> 882.35; Para 428; Add<sup>2</sup> 301; BA 211599; LIMC VI Memnon Nr. 55\*; Recke, Gewalt 266 Nr. 143; Schefold, Göttersage 255 Abb. 229.
- 65 rf. Stamnos des Polygnot, Capua, Mus. Campano T 822,1: BA 10070; LIMC I Achilleus Nr. 834; Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia 8 (1968) Taf. 28; M. Rendeli, Prospettiva Rivista dell'arte antica e moderna 72, 1993, 2 ff. Abb. 2–5; Recke, Gewalt 266 Nr. 142.
- 66 s. S. 105 ff. 111 zu Abb. 61.
- 67 Zur Chronologie der Bilder der Leichenbergung s. S. 435 f.

### III. Das Spektrum der Hoplitenkämpfe: Vielfalt an Siegern und Vielfalt an Opfern

#### Die nicht-narrativen Hoplitenkämpfe: Pendeln zwischen Sieg und Tod?

- 1 rf. Schale des ErzgießereiM, London, Kunsthandel: ARV<sup>2</sup> 1651.18bis; BA 275222; MuM Basel 22, 13.5.1961, Taf. 51 Nr. 159; Christie's, London, sale catalogue 6.7.1994, 180 f. Nr. 520.
- 2 rf. Schale des Douris, Berlin, Antikensmlg. F 2287: ARV<sup>2</sup> 433.68; Para 375; Add<sup>2</sup> 237; BA 205114; CVA Berlin 2, Taf. 79.
- 3 Es ist wohl in einem ganz grundsätzlich anthropologischen Sinn ein Phänomen kriegerisch orientierter Gesellschaften, daß sie das Ziel des tapferen und ruhmvollen Kampfs betont höher ansetzen als das Bewahren des Lebens. Die Ideologie vom ruhmvollen Kampf, gleichgültig, ob er zum Sieg oder zum Tod führt, findet sich bekanntlich besonders ausgeprägt in den homerischen Epen und bestimmte von hier aus nachhaltig das griechische Denken der folgenden Jahrhunderte. Wie weitgehend diese Ideologie freilich vom einzelnen Athener wirklich verinnerlicht war, ist müßig zu fragen, da wir keinerlei Grundlage haben, um diese Frage zu beantworten. Wohl aber ist es – wie im Fall aller Ideologien, die auf die äußersten Werte menschlichen Lebens zielen – nicht ganz falsch anzunehmen, daß auch die Athener diese Ideologie vom tapferen Tod, zumindest unbewußt, nicht immer und überall verinnerlichen konnten – und wollten.

Aufschlußreich für die überaus vitale Auseinandersetzung mit den ideologischen Vorgaben ist nicht zuletzt auch die Divergenz, mit der in der Lyrik des 7. Jh. das Thema des Krieges behandelt wird: Der Beschwörung des aristokratisch-spartanischen Ideals vom heldenhaften Kampf bei Tyrtaios, mit dem Hochhalten von Tapferkeit und Tüchtigkeit als zentrale Tugenden des Hopliten (Tyrt. frg. 12), steht die Problematisierung des aristokratischen Ehrenkanons bei Archilochos gegenüber, zugespißt in der positiven Bewertung der rettenden Flucht des unterliegenden Ho-

pliten (Archil. frg. 5 West [frg. 6 Diehl]). Hier wird das Ausmaß deutlich, in dem mit diesen Fragen immer wieder gerungen wurde. Solange der Hoplitenkampf so dicht und zugleich so zentral das alltägliche Denken der Griechen prägte, wie er es im 7. und 6. Jh. tat, muß mit einer vital und immer wieder widersprüchlich stattfindenden Reflexion auf die hoplitischen Tugenden gerechnet werden.

- 4 Hierunter fallen logischerweise alle Bilder, die einen narrativ nicht näher bestimm-  
baren Hoplitenkampf zeigen, gleichgültig, ob die Vasenmaler in manchen Fällen  
einen konkreter benennbaren (mythischen) Kampf im Auge hatten. Ziel dieser Bilder  
ist es, verschiedene Seiten der ‚Realität‘ des Kriegers zu beschreiben, jedoch keine  
spezifische Geschichte zu erzählen. Das heißt: Das Wirkungspotential dieser Bilder  
rekuriert ausschließlich auf ihre ikonographische Ausgestaltung, ohne ein zusätz-  
liches Wissen des Betrachters um eine hinter dem Bild stehende Erzählung ein-  
binden zu können.

Auf die Schwierigkeiten, die sich im Horizont der Bilder mit Hoplitenkämpfen hinsichtlich ihrer Benennung (‚mythisch‘ vs. ‚nichtmythisch‘) ergeben, sind wir schon bei der Diskussion zu den troianischen Kämpfen zu sprechen gekommen (s. S. 94f.). Einziger weiterführender Ausweg – und für Fragen jenseits einer unverzichtbaren Identifizierung zudem deutlich gewinnbringender Ansatz – bildet die von L. Giuliani, unter Rekurs auf Lessing vorgeschlagene Differenzierung zwischen narrativen und deskriptiven Bildern, anstelle der alten Trennung in mythische und nichtmythische, sog. anonyme Bilder; hierzu s. bes. Giuliani, Bild 39ff. 77ff. passim. 281ff.; Giuliani, Weltbilder. Dieser Ansatz ist der folgenden Betrachtung zugrundegelegt. Anders als noch bei unserer Betrachtung der troianischen Kämpfe, die in ihrer Funktion als Experimentierfeld eine Konzentration auf die mythischen Kämpfe erforderlich machte und uns zumindest marginal die Problematik der Benennung tangieren ließ, können wir nun hier alle Bilder von Hoplitenkämpfen subsumieren, die nicht eindeutig durch Namensbeischriften oder charakteristische ikonographische Elemente als narrative Kämpfe ausgewiesen sind (wobei freilich bei diesen Bildern mythischer Bedeutung deshalb nicht ausgeschlossen ist, daß sie analog zu den nicht-narrativen Bildern entsprechende Grunderfahrungen des Krieges nur beschreiben wollen). Unter diese Gruppe der nicht-narrativen Bilder fallen nun freilich auch diejenigen Bilder, die wir oben als ‚unklar zu benennende‘ Darstellungen der Gruppe der troianischen Kämpfe experimentell gegenübergestellt haben. Um die dort gemachten Beobachtungen aber nicht zu sehr zu wiederholen, sollen diese Bilder hier nicht explizit in die Diskussion eingebunden werden.

Ein letztes Wort zur Materialgrundlage. Die Bilder der nicht-narrativen Hoplitenkämpfe stellen mit weitem Abstand die größte Bildergruppe unter den attischen Darstellungen kriegerischer Gewalt dar. Die Diskussion basiert auf der Durchsicht von ca. 1300 Vasen. In die engere Auswahl für die Entwicklung der Argumentation werden jedoch nur ca. 850 Vasen genommen, die für die Analyse der Strukturen in den jeweiligen Zeitstufen instruktiv erscheinen; außen vor bleiben hingegen, neben den zu fragmentarisch überlieferten Bildern, vor allem die zahllosen spätschwarzfigurigen Bilder auf den Lekythen und sonstigen qualitativ sekundären Vasen des späten 6. und frühen 5. Jh., da sie die Standards lediglich indifferent wiederholen, ohne aber neue Akzente zu setzen.

- 5 Im Sinne eines ‚impliziten Betrachters‘. — Zum Interpretationsmodell des ‚impliziten Betrachters‘ als einzige Chance, um auf der Grundlage der überlieferten Bilder plausible Strukturen eines historischen konventionellen Betrachterverhaltens rekonstruieren zu können, L. Giuliani, in: M. Heinz – M.K.H. Eggert (Hrsg.), Zwischen Erklären und Verstehen. Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation (2003) 18ff. bes. 19.
- 6 Hölscher, War 5. 8f.; Knittlmayer, Helden 48f.; Recke, Gewalt 216; — allgemein zum agonalen Verständnis von Krieg bes. Meier, Krieg 563ff.

- 7 Zur archaischen Wahrnehmung von Krieg: Meier, Krieg 563 ff.; Hölscher, War 4 ff. 8 ff.
- 8 Bes. nun Recke, Gewalt 17 mit Anm. 45–46. 19. 216. 220; vgl. Hölscher, War 11.
- 9 Verhältnis zwischen Darstellungen eines offenen Kampfes und kombinierten bzw. ausschließlichen Darstellungen eines entschiedenen Kampfes im 2. Viertel des 6. Jh.: 57 zu 53. Erst unter den Vasenbildern des Lydos und seines Kreises verschiebt es sich dann auf ein Verhältnis von 15 zu 8, was auf die grundsätzlichen Verschiebungen in der Gewaltdarstellung dieser Zeit zurückzuführen ist.
- 10 sf. Exaleiptron des C-M, Paris, Louvre CA 616: ABV 58.122; Para 23; Add<sup>2</sup> 16; BA 300499; Hölscher, Historienbilder 26 Abb. 2; Ellinghaus, Leitbilder 13 ff. Abb. 3; Simon, Vasen 77 f. Abb. 58. — Ähnlich sf. Exaleiptron des C-M, Lille, Mus. des Beaux Arts 763: ABV 681.122bis; Add<sup>2</sup> 16; BA 306515; CVA Lille Taf. 5–7.
- 11 Ellinghaus, Leitbilder 17 deutet eine der Kampfszenen mit drei Hoplitens als unentschiedenen Kampf zweier Hoplitens über einem Gefallenen bzw. Verwundeten (ausgehend von der Szene mit dem bittflehenden Hopliten die 2. Szene nach rechts). Dies erscheint mir jedoch zweifelhaft: Die Lanzenspitze des linken Hoplitens ist explizit auf den Unterliegenden gerichtet. Da die Vasenmaler des 2. Viertels des 6. Jh. in der Führung der Lanzen klar unterscheiden, je nachdem, ob der Angriff einem aufrecht stehenden Gegner oder einem zu Boden gestürzten Feind gilt, wird man somit die betreffende Szene eher als einen entschiedenen Kampf mit einem zu Hilfe eilenden Gefährten deuten müssen.
- 12 sf. Schale des C-M, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 451: ABV 57.114; Add<sup>2</sup> 15; BA 300491; Langlotz, Würzburg 85 f. Nr. 451 Taf. 127.
- 13 Ellinghaus, Leitbilder 16 interpretiert eine der Dreikampfgruppen aufgrund des Tretermotivs als Angriff zweier Hoplitens gegen einen Gegner. Dies wäre eine überaus seltene Ikonographie (weitere Beispiele s. S. 340. 345 mit Abb. 232. 236, S. 458. 463 mit Abb. 329. 336). Sie mag jedoch im Kontext der anderen, z.T. ebenso extremen Szenen denkbar sein. Allerdings ist nicht auszuschließen, daß das sogenannte Tretermotiv auch aus einer Überschneidung von gestürztem Opfer und anstürmendem Hopliten resultieren kann.
- 14 Hierzu vor allem Hölscher, Historienbilder 26 f.
- 15 Zweifelsohne lassen sich zwischen den einzelnen Gruppen, die sich über die verschiedenen Kriterien jeweils bilden lassen, mehrheitliche Übereinstimmungen finden. Aber das System geht nie ganz auf: Mehrheitlich erscheinen die von links angreifenden Hoplitens als Sieger, jedoch gibt es Ausnahmen; mehrheitlich trägt im Fall einer differenzierten Tracht nur einer der jeweiligen Kontrahenten einen Chiton mit Streifendekor, aber es finden sich zwei Dreifigurengruppen als Ausnahme; mehrheitlich tragen die von rechts kämpfenden Hoplitens einen Schild mit Löwenprotom als Dekor, aber auch hier gibt es Ausnahmen – kurzum: Es finden sich in keinem Fall auch nur zwei Kriterien, die übereinstimmend dieselbe Gruppe konstituieren.
- 16 Allgemein hierzu: Hölscher, Historienbilder 26 f.
- 17 sf. tyrrhen. Halsamphora des KylleniosM, Berlin, Antikensmlg. F 1704: ABV 96.14; Para 36; Add<sup>2</sup> 25; BA 310014; CVA Berlin 5 Taf. 12,2.
- 18 sf. Siana-Schale des C-M, Athen, Nat. Mus. 531 (CC 641): ABV 55.92; Add<sup>2</sup> 15; BA 300469; CVA Athen 3 Taf. 8–9.
- 19 sf. Siana-Schale des HeidelbergerM, Athen, Nat. Mus. 435 (CC 645): ABV 65.32; Brijder, Siana Cups II 443 Nr. 335 Taf. 108a–f; CVA Athen 3 Taf. 16–17.
- 20 sf. Dinos des M.v. Louvre E 876, Paris, Louvre E 876: ABV 90.1; Add<sup>2</sup> 24; CVA Paris, Louvre 2 III Hd Taf. 21,2. 22,2–3.
- 21 sf. Siana-Schale in der Art des HeidelbergerM, Berlin, Antikensmlg. 3402: ABV 67; Add<sup>2</sup> 6; Brijder, Siana Cups II 464 f. Nr. 470 Taf. 146g–i.
- 22 sf. tyrrhen. Halsamphora des KylleniosM, Frankfurt, Univ. Antikensmlg. 136: Para 39; Add<sup>2</sup> 27; BA 350219; CVA Frankfurt 4 Taf. 11,2–4. 12,3–4.

- 23 sf. tyrren. Halsamphora des FallowDeerM, Privatsmlg. G. Sinopoli: BA 21375; P. Heesen, *The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases* (1996) 46ff. Nr. 2 Taf. 2.
  - 24 sf. Bauchamphora des CamtarM, New York, Smlg. Callimanopoulos: Para 31.10; Add<sup>2</sup> 23; BA 350207; D. v.Bothmer, *AntK* 2, 1959, 5ff. Taf. I–II.
  - 25 sf. Hydria, Rom, Villa Giulia 22308: M. Moretti, *MonAnt* XLII, 1955, 1064f. Nr. 29 Taf. 3.
  - 26 Unter 103 gezählten Szenen entschiedener Kämpfe zeigen 70 den zurückweichenden Unterliegenden, dagegen nur 33 den nichtzurückweichenden Gegner; unter den hierbei nicht mitgezählten Vasenbildern des Lydos und seines Kreises wird das Verhältnis noch extremer: 11 Szenen zeigen den zurückweichenden Gegner, gegenüber nur 1 Szene mit einem tapfer kämpfenden Unterliegenden.
  - 27 Charakteristisch hierfür ist vor allem das Motiv des gefallenen Kriegers, dessen Körper von mehreren Waffen, Wurflanzen oder Pfeilen, durchbohrt ist – als Schicksal des bis zum Tod tapfer kämpfenden Kriegers, der erst nach längerem harten Kampf der Übermacht seiner Gegner unterliegt. Hierzu vor allem Giuliani, Bild 63ff. bes. 65f.; an Darstellungen s. Ahlberg, *Fighting* z.B. Abb. 6. 8. 12. 33.
  - 28 Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen beiden Epochen besteht in den bildsprachlichen Möglichkeiten, die für die Darstellung ruhmvollen und siegreichen Kämpfens jeweils zur Verfügung standen. Wie bei den Fallbeispielen ausführlicher besprochen, ist für eine eindrucksvolle Darstellung des Siegers in seinen spezifischen Qualitäten eine differenziert ausgeprägte Ikonographie des Opfers notwendig, die indirekt zur Charakterisierung des ruhmvollen Siegers beiträgt bzw. sie primär erst möglich macht. Gerade hier aber besteht innerhalb der geometrischen Kampf-Ikonographie ein gewisses Manko. Sie hat zwar ein eindrucksvolles Potential in der differenzierten Darstellung von Toten entwickelt, nicht aber so sehr in der Ikonographie des Sterbens, des ohnmächtigen Unterliegens oder auch des entsetzten Zurückweichens: Eine Differenzierung in der Mimik oder Gestik, unter Betonung des kraftlosen Niedersinkens und Sterbens, wie es die Opfer-Ikonographie des 6. Jh. vermag, ist hier nicht möglich; lediglich das Verwundetsein durch das Motiv der im Körper steckenden Waffen und das Zurseitekippen des Körpers sind Elemente, über die sich die spätgeometrische Ikonographie der Unterliegenden und Sterbenden konstituiert. Diese Enge in der Opfer-Ikonographie hat entsprechende Konsequenzen für die Thematisierung des Siegers. Sie bedingt eine grundsätzliche Einschränkung in den Darstellungsmöglichkeiten ruhmvollen siegreichen Kämpfens, welche ihrerseits vielleicht mit dazu beigetragen hat, daß sich ein gesteigertes Interesse an einer Darstellung ruhmvollen Sterbens entwickelt hat, als es im Horizont einer Kampf-Ikonographie dann der Fall ist, die über überzeugendere und eindrucksvolle Gestaltungsmöglichkeiten der Sieger-Ikonographie verfügt.
- Wichtig für das Verständnis des Wandels wäre es, die Situation der Kampf-Ikonographie im 7. Jh. genauer zu bestimmen – als eine Bilderwelt, die unter den historischen Rahmenbedingungen dem späten 8. Jh. durchaus nahesteht, aber im formalen Potential bildsprachlicher Gestaltung sich schnell die Möglichkeiten der späteren archaischen Kampfdarstellungen des 6. Jh. erschließt. Die Überlieferung der Kampfdarstellungen des 7. Jh. scheint jedoch zu schlecht zu sein, als daß sich hierauf sichere Aussagen bauen lassen. Die wenigen greifbaren Bilder weisen allerdings schon die ikonographischen Spielarten der archaischen Darstellungen auf, so daß man die formalen Rahmenbedingungen doch mindestens zum Teil mitverantwortlich für die Divergenz in der Kampf-Ikonographie zwischen den spätgeometrischen und archaischen Bildern sehen möchte.
- 29 Dabei bleibt aber offen, wie der Gegner bewertet wurde: ‚Ruhmloses‘ Unterliegen besagt zunächst nur, daß er nicht zum Objekt bewundernder Aufmerksamkeit wird. Nicht aber identisch muß damit eine moralische Bewertung im Sinne von ‚feige‘



- und ‚grundsätzlich schwach‘ sein (vgl. nur die beiden polaren Standpunkte, mit denen Archilochos und Tyrtaios das Fliehen im Kampf bewerten, s. S. 680 Anm. 3). Gemäß dem agonalen Denken wird man die Kennzeichnung des einen Kriegers als Fliehenden daher eher als eine nur relative Charakterisierung verstehen können, im Sinn von ‚schwächer‘ gegenüber dem ‚stärkeren‘ Siegern. Vgl. dagegen die Interpretation des Fluchtmotivs bei Recke, *Gewalt* 17 mit Anm. 45. 216. 220.
- 30 Das quantitative Verhältnis gilt für die Vasenmaler der Siana-Schalen sowie die der tyrrenischen Gruppe. Im Horizont des Lydos und seines Umkreises scheint sich der Befund dann auf ein paritätisches Verhältnis (7:8) zu verschieben – wie es überhaupt auch bei der zuvor genannten Malergruppe vor allem die späteren Bilder sind, die Darstellungen mit Gefallenen zeigen. Hier bahnt sich eine langsame Verschiebung zur Ikonographie des 3. Viertels des 6. Jh. an.
  - 31 sf. tyrren. Halsamphora, Karlsruhe, Bad. Landesmus. 200 (B 2423): ABV 100.65; Add<sup>2</sup> 27; BA 310064; CVA Karlsruhe 1 Taf. 4,5. 6,3–4.
  - 32 Hierzu paßt, daß auch die Bilder der Leichenbergung, die bekanntlich am pointier-testen die Idee des Heldentodes formulieren und die Aufmerksamkeit des Betrachters explizit auf den ruhmvoll gestorbenen Krieger lenken, gerade im 2. Viertel des 6. Jh. vergleichsweise selten auftreten. Ihren Höhepunkt findet diese Bildidee erst im 3. und dann vor allem im letzten Viertel des 6. Jh. Überblick über die Bild-überlieferung: Recke, *Gewalt* 54 ff. 283 ff. Taf. 35–40 (z.g.T. als mythische Leichenbergung ‚Aias-Achill‘ gedeutet; eine Reihe der Bilder ist aber als nicht-narrative Darstellungen anzusprechen und kann durchaus ‚anonyme‘ Hopliten meinen); LIMC I (1981) 185 ff. s.v. Achilleus mit Nr. 866–890 (‚Aias-Achill‘) [A. Kossatz-Deissmann]; zu den Leichenbergungen des späten 6. Jh. ferner: Peifer, *Eidola* 182 ff.; Shapiro, *Personifications* 132 ff.; Recke, *Gewalt* 288 ff. Taf. 41–47; LIMC III (1986) 783 ff. s.v. Eos Nr. 317–333 [C. Weiss]; VI (1992) 455 ff. s.v. Memnon Nr. 61–79 [A. Kossatz-Deissmann]; VII (1994) 697 f. s.v. Sarpedon Nr. 3–12 [D.v.Bothmer].
  - 33 sf. Halsamphora des AmasisM, Paris, Cab. Méd. 222: ABV 152.2; Para 63; Add<sup>2</sup> 43; BA 310452; CVA Paris, Cab. Méd. 1 Taf. 36–37; Bothmer, *Amasis* 125 ff. Nr. 23, 127 Abb.
  - 34 sf. Bandschale des ElbowsOutM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81120 (M931, H2496): ABV 250.28; BA 301426; CVA Neapel 1 Taf. 19,2. 20,1–3.
  - 35 sf. Bandschale des Töpfers Glaukytes, London, BM B 400 (1857.8–5.1): ABV 163.1; Para 68; Add<sup>2</sup> 47; BA 310551; CVA London 2 III He Taf. 18,1a–b; A. Schneider, *RM* IV, 1889, 153 ff. Taf. VII.
  - 36 Zum Motiv vgl. etwa: sf. Halsamphora des PrincetonM bzw. -Gr, London, BM B 212 (ABV 297.1; Para 129; Add<sup>2</sup> 78; BA 320400); sf. Bauchamphora, St. Petersburg, Ermitage 1474 (BA 9576; Gorbunova, *Ermitage* 27 f. Nr. 11).
  - 37 s. S. 523 ff.
  - 38 Lediglich zwei Ausnahmen sind mir bekannt: sf. Bauchamphora, St. Petersburg, Ermitage 1474, um 550 (BA 9576; Gorbunova, *Ermitage* 27 Nr. 11), die jedoch stilistisch und ikonographisch noch in der Tradition der vorausgehenden Bilder steht und daher eine Grenzsituation markieren könnte; — sf. Amphora des PrincetonM, Bonn, Akad. Kunstmus. 45 (ABV 299.16; BA 320415; Gerhard, *GV* Taf. 213; AA 1935, 426 Abb. 12–13), die auf der einen Seite den Tod des Priamos mit rahmen-den Kampfszenen zeigt, so daß man auch für die Kampfszenen auf der gegen-überliegenden Seite eine Deutung als Ilioupersis erwägen kann, wodurch sich dann die einseitige Ausrichtung auf entschiedene Kämpfe aus dem speziellen Bildthema erklären ließe.
  - 39 s. S. 122 ff. bes. 126 ff.
  - 40 s. S. 130 ff. (zur Offenheit expliziter Gewalt aber selbst in dieser Zeit s. S. 549 f.).
  - 41 Zu den seltenen Ausnahmen an Darstellungen expliziter Gewalt s. S. 349 ff. mit Abb. 242–246.

- 42 Unter der Perspektive einer solchen Erkenntnis wäre die Rückkehr zur expliziten Gewalt nur unter der Annahme zu erklären, daß sich das grundsätzliche Interesse an den Kampf- und Gewaltbildern ändert, im Sinn eines nun gesteigerten Interesses auch am Unterliegenden. Doch haben wir bei den Falluntersuchungen, etwa zu den Kämpfen des Herakles gegen Kyknos oder gegen Geryoneus, gesehen, daß hier im Kontext einer eindeutigen Fixierung auf den siegreichen Helden ebenfalls die Pathetisierung der Gewaltausübung bzw. -auswirkung erfolgt (und bei den Bildern der Helden vor Troia, bei denen am ehesten die Idee des tapferen Todes ein entsprechendes Interesse an einer stärkeren Aufmerksamkeit auch gegenüber dem tapfer sterbenden Helden erwirken könnte, läßt sich gerade im ausgehenden 6. Jh. zunächst nicht eine Instrumentalisierung der expliziten Gewalt-Ikonographie erkennen). Diese Beobachtungen sprechen insofern gegen die Annahme, die Pathetisierung der Gewalt diene in erster Linie einer gesteigerten Betonung des sterbenden Opfers. Wenn aber dies hier auszuschließen ist, dann ergeben sich erneut Zweifel, inwieweit das ästhetische Problem einer expliziten Gewalt-Ikonographie tatsächlich schon bewußt wahrgenommen war.
- 43 sf. Bauchamphora des AmasisM, England, Privatbesitz: Para 65; Add<sup>2</sup> 43; BA 350470; D.v. Bothmer, AntK 3, 1960, 75 ff. Nr. VII Taf. 10,2.
- 44 sf. Bauchamphora in der Art des PrincetonM, Malibu, Getty Mus. 86.AE.63: Para 130.5bis; BA 340543; CVA Malibu 1 Taf. 4,1.
- 45 sf. Bauchamphora des Töpfers Nikosthenes, Rom, Villa Giulia 63643: ABV 229; Para 108; Add<sup>2</sup> 59; BA 301230; Tosto, Nikosthenes Nr. 176 Taf. 151.
- 46 Unter den Bildern von ca. 550–530 finden sich etwa 55 Bilder mit offener Kampfszene, gegenüber etwa 46 Bildern mit entschiedener Kampfszene.
- 47 Von etwa 46 Bildern mit entschiedenen Kämpfen zeigen 35 den fliehenden Gegner, hingegen allein 11 den tapfer sterbenden Krieger.
- 48 Unter ca. 55 gezählten Einzelbildern mit offenem Kampf zeigen 32 das Motiv des Gefallenen, gegenüber 23 Bildern ohne Gefallene. Im Repertoire des Schaukelmalers, dessen Schaffenszeit um 540–520 zum Teil in den hier diskutierten Zeitraum fällt, gestaltet sich das quantitative Verhältnis noch eindeutiger: Hier stehen 18 Bilder mit Gefallenem 10 Bildern ohne Gefallenen gegenüber. — Die Beliebtheit des offenen Kampfes mit gefallenem Hopliten zeichnet sich schon bei den Bildern des Lydos und seines Umkreises ab: Gegenüber den vorausgehenden Bildern avanciert diese Bildauffassung hier zur dominierenden Ikonographie.
- 49 sf. Bauchamphora der E–Gr, Kassel, Staatl. Mus. Antikensmlg. T 674: Para 56.31bis; Add<sup>2</sup> 36; BA 350427; CVA Kassel 1 Taf. 23,3.
- 50 sf. Halsamphora des M.v. London B 174, London, BM B 214: ABV 141; BA 310368; CVA London 4 III He Taf. 50,3a.
- 51 Seltene Beispiele: z.B. Abb. 76. 85.
- 52 Weitere Beispiele: sf. Halsamphora des Exekias, New York, MMA 17.230.14: ABV 144.3; Add<sup>2</sup> 39; Para 59; BA 310385; CVA New York, MMA Taf. 18; — sf. Volutenkrater der GolvolGr, Tarent, Mus. Arch. Naz. 20335: ABV 195.4; Add<sup>2</sup> 52; BA 302551; — sf. Lekythos des GeisterM, Athen, Nat. Mus. 372: ABV 200.6; BA 302583; — sf. Halsamphora des NikosthenesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 361: ABV 216.1; BA 302750; — sf. Oinochoe des NikosthenesM, Heidelberg, Univ., Archäologisches Institut, Antikenmus. 261: ABV 227.11; BA 302848; CVA Heidelberg Taf. 40,6; — sf. Halsamphora des NikosthenesM, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue, 1.12.1969, Nr. 100.
- 53 Das Interesse an der Ikonographie des bedrohten Siegers hatten wir schon bei den Bildern des Kyknoskampfes kennengelernt, dort allerdings als Phänomen, das sich erst am Ende des 6. Jh. greifen läßt (s. S. 61 f.). Im Horizont der normalen Hoplitenkämpfe scheint die Beliebtheit früher eingesetzt zu haben und wurde erst nachträglich für die Bilder des Monsterkampfes übernommen.

- 54 s. S. 48ff. 73. 100f.
- 55 sf. Halsamphora der BotkinKl, Boston, MFA 98.923: ABV 169.3; Para 71; Add<sup>2</sup> 48; BA 301077; CVA Boston 1 Taf. 25.
- 56 sf. Halsamphora des Affecters, Orvieto, Mus. Arch. 167: ABV 243.41; Mommsen, Affecter 95 Nr. 45 Taf. 52A.
- 57 s. S. 182ff., bes. 197f.
- 58 sf. Bauchamphora des M.v. Berlin 1686, New York, Kunsthandel: Para 129.14bis; BA 340534; MuM Basel 1964, 2 Nr. 2; Christie's, New York, sale catalogue 7.12.2000, 67 Nr. 424.
- 59 s. S. 56f. 63f. 110f. 115f. 121f. 128. 134ff.
- 60 sf. Hydria in der Art des Lydos, Malibu, Getty Mus. 86.AE.67 / 113: BA 79; CVA Malibu 1 Taf. 53,1.
- 61 sf. Bauchamphora des M.v.München 1410, München, Antikensmlg. 1410: ABV 311.1; Para 133; Add<sup>2</sup> 84; BA 301593; Recke, Gewalt 260 Nr. 44; Böhr, Schaukelmalers Taf. 179; — sf. Bauchamphora des SchaukelM, Zürich, Univ. 2466: ABV 305.27; Add<sup>2</sup> 80; BA 301507; Böhr, Schaukelmalers 83 Nr. 36 Taf. 38, 39B; CVA Zürich 1 Taf. 8,1.3.
- 62 Entsprechend erscheint der Gefallene in den Szenen des Kampfes um den Leichnam meist auf dem Rücken liegend, gemäß seiner Bedeutung als angesehener und heldenhafter Krieger, um dessen Leichnam und Rüstung die gegnerischen Parteien kämpfen.
- Unter ‚Szenen des Kampfes um einen Leichnam‘ verstehe ich ausschließlich die Bilder, in denen explizit einzelne Krieger nach dem Leichnam greifen bzw. ihn zu sich zu ziehen versuchen, im Unterschied zu den normalen offenen Kämpfen über einem Gefallenen, die in ihrer Ikonographie zu diffus bleiben, als daß das Kämpfen um den Leichnam ausreichend explizit gemacht wird. Zu den Darstellungen s. S. 686 Anm. 63. — Von einer weiteren Definition geht etwa Recke, Gewalt 53 aus, der alle Zweikämpfe über einem Gefallenen als Kampf *um* den Gefallenen definiert; daß gerade dies wohl weniger gemeint ist, zeigen die Beispiele der troianischen Kämpfe, bei denen zwei Kontrahenten ein narrativ unbekannter Gefallener zu Füßen gelegt erscheint; hierzu s. S. 96f. mit Anm. 11 zu Abb. 50; 99 Abb. 52.
- 63 Allgemeiner Überblick über die Bilder der Leichenbergung im 6. Jh. (häufig unter einer einheitlichen, jedoch fragwürdigen Deutung aller Bilder als ‚Aias mit dem Leichnam des Achill‘, s. S. 684 Anm. 32): S. Woodford – M. Loudon, AJA 84, 1980, 25ff.; Lissarrague, Guerrier 71ff.; Knittlmayer, Helden 57ff. 71ff. 131f.; Recke, Gewalt 54ff. 283ff.; s. auch Giuliani, Bild bes. 281ff.
- 64 s. etwa: sf. Bauchamphora in der Art des Exekias, Leipzig, Antikenmus. T2176: BA 1908; CVA Leipzig 2 Taf. 11,1–3; — sf. Augenschale des Exekias, München, Antikensmlg. 2044 (J 339): ABV 146.21; Add<sup>2</sup> 41; BA 310403; Giuliani, Bild 282f. Abb. 60a–b.
- 65 sf. Bauchamphora des LysippidesM, New York, Kunsthandel: Christie's, New York, sale catalogue 11.6.2003, 92f. Nr. 102.
- 66 sf. Halsamphora der LeagrosGr, Paris, Louvre F 263: ABV 375.205; BA 302200; CVA Paris 5 III He Taf. 55,2. — Vgl. auch: sf. Hydria aus der Nähe des PriamosM, New York, Kunsthandel, um 520–500 (Sotheby's, New York, sale catalogue 8.12.2000, 58f. Nr. 79); sf. Halsamphora, München, Antikensmlg. 1584, um 520/10 (CVA München 14 Taf. 33,1–2. 34,1–2); sf. Hydria der LeagrosGr, London, BM B 325 [1837.6–9.60] (ABV 363.39; Add<sup>2</sup> 96; BA 302034; CVA London 6 Taf. 87,2).
- 67 sf. Bauchamphora aus der Nähe des M.v.Vatikan G 43, Umkreis des LysippidesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 357: ABV 264; BA 302297; Albizzati, Vasi Taf. 49 Nr. 357.
- 68 sf. Halsamphora, Brüssel, Mus. Royaux A712: ABV 320.3; Add<sup>2</sup> 86; BA 301674; CVA Brüssel 1 III He Taf. 9,3a. — Ähnlich in der Darstellung des zu Boden stürzenden Sterbenden mit dem zum Betrachter frontal gedrehten Gesicht: sf. Bauchamphora des SchaukelM, Brüssel, Mus. Royaux R318 (ABV 308.72; Add<sup>2</sup> 82;

- BA 301552; CVA Brüssel 1 III He Taf. 7,3; Böhr, Schaukelmaler Taf. 117B Nr. 114); sf. Halsamphora, München, Antikensmlg. 1563 (CVA München 8 Taf. 363,2. 365,1).
- 69 rf. Schale des Psiax, New York, MMA 14.146.1: ARV<sup>2</sup> 8.9; Add<sup>2</sup> 151; BA 200029; Richter – Hall, New York Taf. 1.
- 70 rf. Schale des Epiktet, Palermo, Mus. Arch. Reg. V653 (2351): ARV<sup>2</sup> 73.30, 1623; Add<sup>2</sup> 168; BA 200474; CVA Palermo, Mus. Naz. 1 III Ic Taf. 5,2–3; Peifer, Eidola 108f. 331 K 47 Taf. 2 Abb. 4 (dort auf 480 datiert, was mir jedoch nicht nachvollziehbar ist: Das Motiv des in Dreiviertelsansicht gezeigten Schildes, das vermutlich zu dieser Spätdatierung bewegte, ist schon ab 510/500 greifbar).
- 71 Allgemein hierzu Peifer, Eidola bes. 192ff. 199ff.
- 72 s. S. 85f.
- 73 Zur Zunahme der Gefallenenbergungen im kurzen Zeitraum von 520/10 bis 480 s. S. 435f. mit Anm. 51–56.
- 74 sf. Hydria aus dem Umkreis des LysippidesM, Boston, MFA 01.8058: ABV 263.6; Add<sup>2</sup> 68; BA 302289; CVA Boston 2 Taf. 77,3.
- 75 sf. Halsamphora des M.v.München 1512, München, Antikensmlg. 1512: BA 45349; CVA München 14 Taf. 15,1–2. 17,2; Kunze-Götte, Kleophrades-Maler 140 Kat. III 17 Taf. 48,2.
- 76 sf. Hydria der LeagrosGr, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC33 (XVE31): ABV 364.57; Add<sup>2</sup> 97; BA 302052; CVA Leiden 1 Taf. 12,3.
- 77 sf. Halsamphora der Gr.v. Würzburg 199, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L190: ABV 287.4; Para 126; BA 320307; Langlotz, Würzburg Nr. 190 Taf. 39.
- 78 rf. Schale des EuergidesM, Toledo, Mus. of Art, 1961.25: ARV<sup>2</sup> 90.36; Add<sup>2</sup> 171; BA 200731; CVA Toledo 1 Taf. 48,2.
- 79 rf. Becher des Epiktet, New York, Shelby White & Leon Levy Collection: BA 43267; D.v. Bothmer (Hrsg.), Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection (1991) 155 Nr. 116.
- 80 rf. Schale des Kreises des NikosthenesM, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Mus. 502, und Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Mus. of Anthropology 8.4: ARV<sup>2</sup> 135.11; BA 201126; CVA Berkeley 1 Taf. XXXII 2c.
- 81 rf. Schale des ColmarM, Heidelberg, Univ. Smlg. B 55 (Kr 95): ARV<sup>2</sup> 354.28; BA 203710; Kraiker, Vasen 28f. Nr. 95 Taf. 17.
- 82 sf. Halsamphora in der Art des LysippidesM, München, Antikensmlg. 1483 (J 680): ABV 263.3; Add<sup>2</sup> 68; BA 302286; CVA München 8 Taf. 392,2. 394,1–4.
- 83 sf. Halsamphora des AntimenesM, Los Angeles, County Mus. 50.8.1: ABV 273.108; Add<sup>2</sup> 71; BA 320119; Burow, Antimenesmaler Nr. 34 Taf. 34A; CVA Los Angeles 1 Taf. 7,2.
- 84 sf. Hydria in der Art des AntimenesM, Oxford, Ashmolean Mus. 222 (1879.161): ABV 281.7; Add<sup>2</sup> 73; BA 320227; CVA Oxford 3 Taf. 37,1. 38,1.
- 85 sf. Lekythos der LeagrosGr, Athen, Agora Mus. P 1276: ABV 379.279; Add<sup>2</sup> 100; BA 302360; Agora XXIII 206 Nr. 819 Taf. 76.
- 86 rf. Schale des EpidromosM, ApollodorosGr, London, BM E 43 (1892.7-18.6): ARV<sup>2</sup> 118.13; Add<sup>2</sup> 174; BA 200991; Hartwig, Meisterschalen Taf. III 3; CVA London 9 Taf. 15; Knittlmayer, Helden Taf. 15,3.
- 87 rf. Schale des BonnerM, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue 5.7.1982, 151f. Nr. 390; ebd. 10.–11.7.1989, 76f. Nr. 201.
- 88 rf. Schale des Douris, New York, Privatbesitz: Buitron-Olivier, Douris 72 Nr. 5 Taf. 3.
- 89 rf. Schale des TriptolemosM, München, Privatbesitz: Muth, Kampfdarstellungen 188f. Abb. 1, 192.
- 90 Von insgesamt 252 gezählten Szenen entfallen 162 auf die entschiedenen Kämpfe und nur 90 auf die offenen Kämpfe.

- 91 Von insgesamt 252 Szenen: 109 entschiedene Kämpfe mit fliehendem Gegner, 64 offene Kämpfe über Gefallenen, 53 entschiedene Kämpfe mit ruhmvoll sterbenden Gegner, 26 offene Kämpfe.
- 92 rf. Schale aus dem Kreis des NikosthenesM, Paris, Louvre G 69: ARV<sup>2</sup> 133.21; Add<sup>2</sup> 177; BA 201114; CVA Paris, Louvre 19 Taf. 77,2.
- 93 Von 90 gezählten Szenen offener Kämpfe: 64 Szenen über Gefallenen, 26 Szenen ohne Gefallenen. Vergleiche dazu in den Jahrzehnten von 550–530: 32 Szenen über Gefallenen, 28 Szenen ohne Gefallenen.
- 94 Unter den 26 Szenen offener Kämpfe ohne Gefallenen zeigen 9 die zwischen die Gegner tretende Figur.
- 95 sf. Halsamphora des AntimenesM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L188: ABV 269.44; BA 320054; Burow, Antimenesmaler Nr. 12 Taf. 14; Langlotz, Würzburg 31f. Nr. 188 Taf. 53.
- 96 Unter 162 Szenen zeigen 70 die auf eine Drei-Figuren-Szene erweiterte Fassung.
- 97 Von den 162 Szenen entschiedener Kämpfe zeigen 109 den fliehenden, 53 den ruhmvoll sterbenden Gegner.
- 98 So etwa Knittlmayer, Helden 55. 68 f.; Recke, Gewalt 13 ff. 211 ff. bes. 221. 235. — Beider Annahme basiert ausschließlich auf den Veränderungen in den Darstellungen der troianischen Kämpfe, denen sie eine überthematische Gültigkeit beimessen (bes. Recke, Gewalt 3f. 235). Doch zeigt die Betrachtung der Hoplitenkämpfe deutlich, daß die Entwicklung der troianischen Kämpfe gerade um diese Zeit als ein Sonderweg zu verstehen ist; die dort zu beobachtende massive Zäsur in der Kampf-Ikonographie darf daher nicht als absolut bewertet werden.
- 99 Wobei wir diese Aussage strenggenommen ein wenig relativieren müssen. Der Wegfall der offenen Kämpfe betrifft die Vasenbilder der rotfigurigen Vasenmaler ab 500, mit ihrer Bildproduktion vor allem im Bereich derjenigen Gefäße, die zumindest typologisch-funktional im Kontext des Symposions zu verorten sind. Ein leicht anderes Bild präsentiert sich hingegen bei den gleichzeitigen Lekythen der spät-schwarzfigurigen Vasenmaler. Hier vollzieht sich der Umschwung nicht mit derselben plötzlichen Ausschließlichkeit. Auch wenn die entschiedenen Kämpfe ebenfalls nun eindeutig dominieren, treten in den ersten beiden Jahrzehnten des 5. Jh. auch noch vereinzelt Darstellungen von offenen Kämpfen auf. Diese Verzögerung im Horizont der Lekythen mag mit ihrer funktionalen Ausrichtung auf den sepulkralen Kontext erklärt werden: Vielleicht führte die Reflexion auf Kampf gerade in dieser Zeit sich verdichtender realer Kriegserfahrungen dazu, daß man in der direkten Auseinandersetzung mit Tod und Verlust andere Akzent im Diskurs wählte, und somit länger an der Vision des tapferen und ruhmvollen Kampfes festhielt. Ich beschränke mich jedoch darauf, auf dieses Phänomen einer eventuell kontextbedingten Divergenz hinzuweisen; um diese Fragen klären zu können, wäre eine vollständigere Erschließung der Situation in den spät-schwarzfigurigen Lekythen notwendig, was vorerst auf der Grundlage des publizierten Materials nicht möglich ist.
- 100 Von insgesamt 85 gezählten Szenen zeigen 79 entschiedene Kämpfe und nur 7 offene Kämpfe.
- 101 Entschiedene Kämpfe mit fliehendem Gegner: 34 (gegenüber zuvor 109); entschiedene Kämpfe mit ruhmvoll sterbendem Gegner: 45 (gegenüber zuvor 53).
- 102 rf. Schale des EuergidesM, Basel, Kunsthandel: BA 713; MuM Basel, Kunstwerke der Antike 56, 19.2.1980, 39 Nr. 93 Taf. 36.
- 103 rf. Stamnos des KleophradesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. AST 735: ARV<sup>2</sup> 1632.58bis; Para 341; Add<sup>2</sup> 188; BA 275088; Greifenhagen, Kleophradesmaler 45 Taf. 27,2.
- 104 rf. Schale des Onesimos, Boston, MFA 01.8021: ARV<sup>2</sup> 320.14; Add<sup>2</sup> 215; BA 203265; Hartwig, Meisterschalen Taf. XII; Caskey – Beazley, Boston 2 (1954) Taf. 39 Nr. 75.



- 105 rf. Schale des ErzgießereiM, Philadelphia, Univ. 31.19.2: ARV<sup>2</sup> 402.20; Para 370; BA 204361; Beazley, *Realista* Taf. XIV Abb. 20 [D.C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley* (1989) Taf. 59,2]; — rf. Schale des ErzgießereiM, Riehen, Gsell: ARV<sup>2</sup> 402.19; BA 204360.
- 106 rf. Schale des Psiax bzw. der Gr.v.Leipzig 3599, Cleveland, Mus. of Art 76.89: ARV<sup>2</sup> 38.8; Para 321; Add<sup>2</sup> 151; BA 200027; CVA Cleveland 2 Taf. 76,1. 77,1–3; LIMC IV Hektor Nr. 67\*.
- 107 sf. Lekythos, Paris, Cab. Méd. N 299: CVA Paris, Cab. Méd. Taf. 85,1; J. Six, *Jdl* 7, 1892, 185ff. 185 Abb.
- Unklar in der Darstellung bleibt dagegen das Innenbild einer Schale in Rom, Villa Giulia 50318 (ARV<sup>2</sup> 158; BA 201499; G. Cultrera, *BollArte* 7, 1927, 314. 317 Abb. 15): Sie zeigt einen mit dem einen Bein am Boden knienden Hopliten, der Schild und Lanze im Anschlag hält und sich, ähnlich wie der Hoplit auf der Schale in Cleveland, frontal dem Betrachter präsentiert; vor allem das Motiv des en face wiedergegebenen Antlitzes, dazu die leichte Schräghaltung des Kopfes und der eventuell geöffnete Mund lassen auch hier eine Deutung als Unterliegenden erwägen. Doch ist die Ikonographie des knienden Kriegers nicht eindeutig, die wehrhafte Haltung von Schild und Lanze könnten ebenso auf einen Hopliten in Abwehrstellung verweisen; die Wiedergabe des Gesichtes en face steht dazu nicht im Widerspruch, da sie sich vereinzelt auch bei normal kämpfenden Hopliten Verwendung fand (s. z.B. Schale des Makron, New York, MMA 1972.70.1: ARV<sup>2</sup> 460.12; Add<sup>2</sup> 244; Kunisch, *Makron* 176 Nr. 149 Taf. 53).
- 108 Allgemein hierzu: Peifer, *Eidola* 182ff.; Shapiro, *Personifications* 132ff.; Recke, *Gewalt* 54ff. 283ff. 288ff. Taf. 35–40. 41–47; LIMC III (1986) 783ff. s.v. Eos Nr. 317–333 [C. Weiss]; VI (1992) 455ff. s.v. Memnon Nr. 61–79 [A. Kossatz-Deissmann]; VII (1994) 697f. s.v. Sarpedon Nr. 3–12 [D.v.Bothmer]. s. auch S. 435f. mit Abb. 318.
- 109 sf. Olpe, London, Kunsthandel: MuM Basel, Auktion 56, 1980, 30 Nr. 78; Sotheby's, London, sale catalogue 31.5.1990, Nr. 378.
- 110 rf. Oinochoe des TerpaulosM, Rom, Villa Giulia o.Inv.: ARV<sup>2</sup> 308.3; G. Ricci, *MonAnt* 42, 1955, 831 Nr. 1, 834 Abb. 187.
- 111 rf. Schale des M.v. Berlin 2268, Rom, Villa Giulia 20765-6, um 510–500: ARV<sup>2</sup> 155.31; BA 201434; G. Ricci, *MonAnt* 42, 1955, 260 Abb. 28. — Weitere Beispiele: rf. Schale des Phintias, Berlin (Hartwig, *Meisterschalen* Taf. XVIII,2); rf. Schale des EpeleiosM, Turin, Mus. di Antichità 3023 (ARV<sup>2</sup> 150.35; Add<sup>2</sup> 179; BA 201359; CVA Turin 2 Taf. 3,1–2. 4,1–3); rf. Schale aus dem Umkreis des EpeleiosM, Paris, Louvre Cp 11258 (CVA Paris, Louvre 19 Taf. 54,2); rf. Schale, Paris, Louvre Cp 10880 (CVA Paris Louvre 19 Taf. 65,6).
- Das Bild des fliehenden Hopliten als Schmuck im Schaleninneren scheint in dem Ausmaß, wie es nun im ausgehenden 6. Jh. zu greifen ist, neu. Zwar finden sich auch schon im 2. Viertel des 6. Jh. derartige Bilder, doch bleiben sie gegenüber den Darstellungen wehrhaft auftretender Hopliten erstaunlich selten (s. z.B. Brijder, *Siana Cups* I Taf. 41f. 46a.e. 47a; vgl. dagegen mit: Taf. 11d. 15b.e–f. 22d. 25d. 29d. 36f.i–j). Erst im Klima eines sich verschärft auf den starken und kraftvollen Sieger zuspitzenden Diskurses scheint der besondere Reiz dieses Bildes entdeckt worden zu sein.
- 112 rf. Strickhenkel-Amphora des BerlinerM, New York, Kunsthandel: H. Bloesch (Hrsg.), *Greek Vases from the Hirschmann Collection* (1982) 58f. 102 Nr. 29; Sotheby's, New York, sale catalogue 1.6.1995, Nr. 77.
- 113 rf. Kelchkrater des M.v.Goluchow 37, Würzburg, M.v. Wagner Mus. ZA63: BA 13360; LIMC IV Hektor Nr. 60\*; H.A. Shapiro, *AA* 1985, 260ff. Abb. 44–47.
- 114 rf. Schale aus dem Kreis des NikosthenesM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 19.1937(37.19): ARV<sup>2</sup> 135,13; BA 201128; CVA Cambridge 2 Taf. VII,2a; *Au temps d'Hippocrate*. Ausstellung Mariemont 1998 (1998) 192ff.

- 115 rf. Kyathos in der Art des OinophileM, London, BM E 808: ARV<sup>2</sup> 333; Add<sup>2</sup> 217; BA 203431; CVA London 4 III Ic Taf. 34,4. 35,4; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 74.
- 116 Recke, Gewalt 94. 217. 221. 231. — Hinter dieser Interpretation stehen freilich entsprechende Erwartungen, die sich aus der Ereignisgeschichte ableiten, in deren Kontext diese Bilder entstanden sind: der Zeit der Perserkriege, mit den neuen Erfahrungen der Athener, was kriegerische Bedrohung anbelangt. Die Annahme Reckes, die Bilder begannen nun den Krieg stärker zu problematisieren, rekurriert natürlich stark auf diese historische Situation. Wenn hier dagegen weiterhin bewußt die Argumentation vorerst allein im Horizont der ikonographischen Beobachtungen entwickelt wird, dann aus dem einem einfachen Grund, um der gerade bei den neueren historischen Untersuchungen häufig unterschätzten Gefahr zu entgehen, die ikonographischen Beobachtungen zu früh und somit zu eng mit entsprechenden historischen Erwartungen korrelieren zu wollen und damit den Blick auf die möglicherweise eigengesetzlichen Strukturen der ikonographischen Phänomene zu verstellen.
- 117 So zuletzt wieder Felten, Blutrausch.
- 118 rf. Schale des PistoxenosM, Krakau, Schloß Wawel, ehemals Wien, Kunsthist. Mus. 4436: ARV<sup>2</sup> 1672.5bis; Add<sup>2</sup> 298; BA 275390; CVA Wien 3 III I Taf. 150,1–4.
- 119 rf. Halsamphora in der Art des NikonM, Providence, Rhode Island School of Design 23.323: ARV<sup>2</sup> 653.1; Add<sup>2</sup> 276; BA 207608; CVA Providence 1 Taf. 15,2. 16,2.
- 120 rf. Dinos des AltamuraM, New Castle upon Tyne, King's College 52: ARV<sup>2</sup> 590.10bis, 1660; Para 394; BA 206828; Prange, Niobidenmaler 160f. Nr. A20 Taf. 54; Sotheby's, London, sale catalogue 5.3.1963, 34 Nr. 105.
- 121 rf. Schale in der Art des SotadesM, Boston, MFA 01.8089: ARV<sup>2</sup> 770.2; BA 209530.
- 122 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Paris, Louvre G 343: ARV<sup>2</sup> 600.17; Add<sup>2</sup> 266; BA 206948; CVA Paris, Louvre 8 III Id Taf. 5,3–4. 6,3–4; Samara-Kaufman, Louvre 298 Abb. 139b.
- 123 Der erregt gestikulierende bärtige Mann am rechten Rand, dargestellt mit langem Chiton, Himation und einem stabartigen Gegenstand (Szepter?), könnte an eine mythische Szene denken lassen, da sein Auftreten in den normalen Kampfszenen dieser Zeit eher ungewöhnlich ist. Jedoch bleibt darüber hinaus die sonstige Ikonographie der Szene standardisiert, so daß keine eindeutig argumentative Grundlage für eine Entscheidung entsteht (geschweige denn für eine eventuelle Identifizierung einer spezifischen mythischen Szene).
- Die Frage nach der konkreten Deutung der Szene kann in unserem Zusammenhang allerdings auch vernachlässigt werden: Die Kampf-Ikonographie entspricht den geläufigen Strukturen der nicht-narrativen Szenen, so daß sie in jedem Fall von ihrem Potential her als deskriptiv zu bewerten ist (gleichgültig, ob die Kampftematik nun am Beispiel eines unbestimmten oder eines mythologisch-narrativ spezifizierten Kampfes visualisiert wird).
- 124 s. S. 122ff. 125ff.
- 125 Hierzu s. S. 127f.
- 126 rf. Volutenkrater des ChicagoM, Ferrara, Mus. Naz. 42685: ARV<sup>2</sup> 628.1; Para 399; Add<sup>2</sup> 272; BA 207382; Alfieri, Spina 42 Nr. 95; Alfieri – Arias, Spina 46f. Taf. 51.
- 127 s. S. 122f. 126.
- 128 Hierzu s. S. 128.
- 129 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Ferrara, Mus. Naz. 3031: ARV<sup>2</sup> 612.1; Para 397; Add<sup>2</sup> 268; BA 207095; Alfieri – Arias, Spina 43ff. Taf. 43; Berti – Guzzo, Spina 96 Abb. 74; LIMC VII Septem Nr. 40\*; Scheffold, Argonauten 79f. Abb. 60.
- 130 Man mag versucht sein, das besondere Spiel mit den unklaren Kampfszenen, das der Volutenkrater des Niobiden-Malers aufweist, auf das spezifische Thema des Bildes zurückzuführen. Galt doch der Kampf der Sieben von Theben als ein besonders hart geführter Kampf, bei dem Angreifer und Verteidiger häufig gleich-

zeitig fielen, und somit weniger der Sieg der einen Seite als vielmehr die Verluste auf beiden Seiten diesen mythischen Krieg charakterisierten (Überblick über die literarische und bildliche Überlieferung: LIMC VII (1994) 730 ff. s.v. Septem [I. Krauskopf]). Jedoch zeigen auch andere gleichzeitige Schlachtdarstellungen diese auffallenden Motive wechselseitiger Bedrohung und unklarer Kampfsituationen, wie wir bei der Betrachtung der mythischen Schlachten, vor allem der Amazonomachie und Gigantomachie, noch sehen werden. Das bedeutet, daß die auf dem Volutenkra-ter gewählte Kampf-Ikonographie als themenübergreifendes, zeitspezifisches Phäno-men zu werten ist. Und dies bedeutet wiederum, daß der Niobiden-Maler für den mythischen Kampf, ungeachtet der für ihn teils überlieferten, extremen Szenen, hier auf eine relativ konventionelle Ikonographie der Hoplitenkämpfe zurückgegriffen hat.

Zur Schwierigkeit, bestimmte Erzählmomente des Kampfes sowie überhaupt die einzelnen Protagonisten (mit Ausnahme des Amphiaraios) im Bild wiedererkennen zu können: Alfieri – Arias, Spina 44; I. Krauskopf, LIMV VII (1994) 739 Nr. 40, 745. Selbst die Identifizierung von Eteokles und Polyneikes bleibt umstritten. Sie konzentriert sich auf die beiden mittleren Gruppen, zweifelsohne aber vorrangig eben wegen ihrer zentralen Position; von der Ikonographie meint keine der Kampf-gruppen eindeutig eine Kampfsituation, in der beide Kontrahenten fallen.

- 131 rf. Halsamphora des ClíoM bzw. des M.v. Athen 1945, Madrid, Mus. Arq. Nat. 11108: ARV<sup>2</sup> 1083; BA 214536; CVA Madrid 1–2 III Ic Taf. 21,5a. 25,2.
- 132 rf. Pelike des M.d.Kentauromachie im Louvre, Warschau, Nat. Mus. 142309: ARV<sup>2</sup> 1092,79; BA 216021; CVA Goluchów Taf. 32,1a.
- 133 rf. Schale des KodrosM, London, BM 1948.10–15.3: ARV<sup>2</sup> 1274; BA 217276.
- 134 rf. Pelike des M.d.Kentauromachie im Louvre, Washington, Nat. Mus. of Natural History 429492: ARV<sup>2</sup> 1092,80; BA 216022; S.J. Schwarz, Greek Vases in the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution Washington D.C. (1996) 34f. Nr. 30 Taf. 44.
- 135 rf. Oinochoe des WashingM, Ferrara, Mus. Naz. 3811 (T31AVPA): ARV<sup>2</sup> 1132,177; BA 214987; Illustrated London News 4.12.1954, 1014f. Abb. 9.
- 136 rf. Oinochoe des SchuwalowM, Ferrara, Mus. Naz. 8293 (T 264A): BA 522; Lezzi-Hafter, Schuwalowmaler 98 Nr. S 9bis Taf. 179a–b.
- 137 Das Motiv des Schwertziehens bildet in der vorausgehenden Kampf-Ikonographie einen klaren Hinweis auf die Entkräftung des zum Kampf nicht mehr fähigen Hopliten, s. S. 54f. Abb. 26, 105 Abb. 61.
- 138 Zum Folgenden grundlegend Giuliani, Bild 159 ff. 288.
- 139 rf. Kolonnettenkrater des M.v. London E 489, ehm. ital. Kunsthandel: ARV<sup>2</sup> 546,12; BA 206227; P. Orsi, NSc 1907, 745 Abb. 6. — Vgl. auch: rf. Kolonnettenkrater des NeaplerM, New York, Kunsthandel: Sotheby's, New York, sale catalogue, 28.11.1990, Nr. 107.
- 140 rf. Loutrophoros des AchillesM, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania 30.4.1: ARV<sup>2</sup> 841,112, 990,45; Add<sup>2</sup> 296, 309; BA 212260; Oakley, Achilles Painter 122 Nr. 59 Taf. 25–28.
- 141 rf. Loutrophoros des TalosM, Amsterdam, Allard Pierson Mus. 2474A: ARV<sup>2</sup> 1339,4; Add<sup>2</sup> 367; BA 217521 (=13956); CVA Den Haag 2, Musée Scheurleer III Id Taf. 4, 1–3.
- 142 rf. Kelchkrater, Sarajevo, Nat. Mus. 28: BA 9254; CVA Sarajevo Taf. 44–45.
- 143 rf. Halsamphora des SuessulaM, Boston, MFA 03.833: ARV<sup>2</sup> 1344,4; Para 482; Add<sup>2</sup> 368; BA 217571; Passionate Acts in Greek Art and Myth, Ausstellung Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 1993–94 (1993) 24f. — Ähnlich: rf. Halsamphora des SuessulaM, New York, MMA 44.11.13: ARV<sup>2</sup> 1344,5; BA 217572; G.M.A. Richter, Handbook of Greek Art (1959) 341 Abb. 459.
- 144 Ähnlich gestalten sich auch die Kampfszenen auf den Grabreliefs des späten 5. und frühen 4. Jh.: Hölscher, Historienbilder 102 ff. Taf. 8–9.

- 145 s. z.B. Vasenbilder der G-Gruppe und ihres Umkreises, um 370–350: rf. Pelike, Berlin, Humboldt Univ., Winckelmann-Institut (ARV<sup>2</sup> 1464.42; BA 230248; K. Peters, AA 1958, 18f. Abb. 5); — rf. Hydria, London, BM E 234 (ARV<sup>2</sup> 1471.2; BA 230391; CVA London 6 III Ic Taf. 98,1); — rf. Hydria, St. Petersburg, Ermitage ST 1464 (ARV<sup>2</sup> 1471.1; BA 230390; Schefold, Kertscher Vasen 23 Nr. 167 Taf. 10); — rf. Pelike, St. Petersburg, Ermitage KAB 68A (ARV<sup>2</sup> 1465.70; BA 230277; Schefold, Kertscher Vasen 50 Nr. 465 Taf. 5).
- 146 Entsprechungen finden sich einerseits in der flexibleren Konzeption der grundsätzlichen Kampfkonstellationen (offene vs. entschiedene Kämpfe, ruhmvoll kämpfende vs. ruhmlos fliehende Gegner) sowie andererseits in den Schwankungen zwischen expliziter und impliziter Gewalt innerhalb des diachronen Wandels.

### **Der Kampf gegen die Perser: Neue Diskriminierung des Opfers?**

- 1 Zur Bewertung der Perserkriege und ihrer Bedeutung für die Selbstdefinition der Athener: H. Bengtson, Hellenen und Barbaren (1954), wiederabgedruckt in: Ders., Kleine Schriften (1974) 158 ff.; H. Diller, Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege, in: Grecs et Barbares. Entretiens sur l'Antiquité Classique VIII (1962) 37 ff.; H. Doerrie, in: Festschrift H.E. Stier (1972) 146 ff.; Raeck, Barbaren 221 ff.; Hölscher, Klassik 18 f.; E. Hall, Inventing the Barbarian (1989) 56 ff.; Castriota, Myth 17 ff.; P. Cartledge, The Greeks. A Portrait of Self and Others (1993) 36 ff.; St. Schmal, Feindbilder bei den frühen Griechen (1994) 74 ff. 154 ff.; W. Nippel, in: S. Settis (Hrsg.), I Greci I (1996) 165 ff. bes. 175 ff.; Cohen, Not the Classical Ideal 5. 8 f. (s. dort auch: D. Castriota, ebd. 443 f.); Hölscher, Feindwelten 300 ff.
- 2 Im Sinne von symmetrisch vs. asymmetrisch erfahrener Feindschaft. Zur symmetrischen bzw. asymmetrischen Auffassung von Krieg und Feindschaft: H. Münkler, Die neuen Kriege (2002) 91 ff. bes. 110 ff.; Ders., Über den Krieg (2003) 138 ff. 260 ff.
- 3 Darstellungen von Perserkämpfen in der Vasenmalerei: H. Schoppa, Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus (1933) 28 ff.; Bovon, Perses 579 ff.; Hölscher, Historienbilder 38 ff.; T. Hölscher, AntK 17, 1974, 78 ff.; K. Schauenburg, AM 90, 1975, 97 ff.; Raeck, Barbaren bes. 109 ff.; K. Stähler, Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit (1992) 53 ff.; Ellinghaus, Leitbilder 132 ff. 159 ff. 202. — Ferner: A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischmann (1994) 96 ff. Nr. 40.
- 4 Ein Vergleich der Perserkämpfe in ihrer ikonographischen Ausgestaltung mit den gleichzeitigen Hoplitenkämpfen ist in der bisherigen Diskussion, wenn überhaupt, nur selektiv erfolgt. Am weitestgehenden untersucht Raeck, Barbaren 109 ff. bes. 127 ff. das typologische Repertoire der Perserkampfbilder, wobei er vorrangig mythische Kampfszenen zum Vergleich heranzieht; allerdings erweist sich seine Auswahl der verglichenen Kampfdarstellungen als nicht ausreichend repräsentativ, so daß seine Ergebnisse problematisch bleiben (s.u.). Einen engeren Vergleich mit den Hoplitenkämpfen wählt hingegen Ellinghaus, Leitbilder 132 ff. 159 ff. 202, mit guten Beobachtungen, doch konzentriert sich seine Betrachtung nur auf wenige Beispiele an Perserkampfbildern und vermag daher das Grundphänomen dieser Bilder nicht umfassend zu diskutieren.
- 5 Besonders explizit findet sich eine angebliche Differenz zwischen Hoplitenkämpfen und Perserkämpfen bei Raeck, Barbaren 127 ff. herausgearbeitet (ebd. 130, zu den frühen Bildern: „Wenn ein ‚typologischer Normalzustand‘ in der Wiedergabe von Kampfgeschehen gerade am Thema der Perserkämpfe und in den etwa 20 Jahren

von 490/80 bis 470/60 durchbrochen wird, liegt es nahe, hierfür den Eindruck der unmittelbaren Bedrohung und ihrer Abwehr als Grund anzunehmen. In dieser Situation muß das Bedürfnis, den Untergang des Feindes und den eigenen Triumph möglichst deutlich ausgemalt zu sehen, dazu geführt haben, daß für die bildliche Umsetzung der Geschehnisse die extremsten im Typenvorrat angelegten Möglichkeiten ausgenutzt wurden. Auf den Perserkampfbildern dieser Zeit kann von Ebenbürtigkeit des Gegners überhaupt keine Rede sein.“; 230f. „Während und unmittelbar nach der Bedrohung im eigenen Lande wollte man die Niederlage des verhaßten Feindes natürlich möglichst deutlich ausgemalt haben und machte die orientalischen Krieger zum Gegenstand der Karikatur.“).

Anders dagegen Hölscher, Historienbilder 45 ff. (ebd. 45 „Die Perser sind durchweg gleichwertige Gegner, nirgends wird eine abschätzige oder gar haßerfüllte, ideologisch festgelegte Tendenz spürbar.“; 47 „Die Perserkämpfe unterscheiden sich von anderen, auch früheren Kampfbildern in nichts – , außer daß die Gegner Perser sind.“); in späteren Besprechungen betont T. Hölscher wiederum stärker das Phänomen eines extrem konzipierten Feindbildes, wie es sich – als *ein* Phänomen bei den Perserkampfdarstellungen – bei einzelnen Vasen ausgebildet findet, so Hölscher, *Klassik* 18f.; Hölscher, *Feindwelten* 301 ff.; Hölscher, *War* 10. Ähnlich zurückhaltend, aber wiederum ohne jegliche Diskussion der drastischen Darstellungen, Ellinghaus, *Leitbilder* 202 („... eine pejorative Charakterisierung der Perser gegenüber den Griechen ist somit nicht intendiert“).

- 6 s. bes. Raeck, *Barbaren* 112 ff. 127 ff.
- 7 Zitat: Raeck, *Barbaren* 128.
- 8 Raeck, *Barbaren* 127 ff. 225 f. 230 f.
- 9 Im Zentrum steht dabei vor allem die Auseinandersetzung mit der Diskussion bei Raeck, dessen Arbeit bisher die einzige umfassende Untersuchung darstellt, die das *gesamte* ikonographische Repertoire der Perserkampfdarstellungen unter der Frage nach einem neuen Feindbild erörtert. Einzelne Zweifel an den von Raeck vertretenen Thesen finden sich schon bei Ellinghaus, *Leitbilder* 132 ff. 159 ff. 202 sowie bei Schmal a.O. 74 ff. 154 ff., doch basieren ihre Aussagen nicht auf dem Befund der Bilder, sondern sind entweder auf einer zu geringen Auswahl von Bildern (Ellinghaus) oder aber vor dem Hintergrund der literarischen Quellen (Schmal) entwickelt; eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Thesen Raecks hingegen auf der Grundlage der Bilderbefunde fehlt bisher.
- 10 rf. Schale des Douris, Paris, Louvre G 117: ARV<sup>2</sup> 433.62; Para 375; Add<sup>2</sup> 237; BA 205108; Pottier, *Vases* III 163 f. Taf. 109; Buitron-Olivier, *Douris* 79 Nr. 108 Taf. 67; Bovon, *Perses* 579 f. Nr. 1 Abb. 1; Hölscher, *Historienbilder* 38 ff. Nr. A1, bes. 45 f.; Raeck, *Barbaren* 119 f. P586 Abb. 49; Hölscher, *Klassik* 19 Abb. 11; Hölscher, *War* 10 Abb. IV,1.
- 11 Trotz der fragmentarischen Überlieferung der Schale in dieser Partie scheint es mir evident zu sein, daß die über dem Kopf des Persers erhaltene Spitze eines halbseitig leicht gebogenen Gegenstandes zu einem Schwert mit geschwungener Schneide zu rekonstruieren ist, das der Perser noch in der Hand hält (s. Rekonstruktion hier Abb. 156). Zu Form, Länge und Haltung des Schwertes vergleiche die Darstellung entsprechender Schwerter in den Händen griechischer Hopliten, so etwa bei dem über dem Perser stehenden Griechen unseres Schalenbildes selbst sowie einem griechischen Hopliten auf der einen Außenseite derselben Schale (Abb. 165), aber auch bei weiteren Schalen des Douris: Berlin, *Antikensmlg.* 2287, Innenbild (ARV<sup>2</sup> 433.68–69; Para 375; Add<sup>2</sup> 237; Buitron-Olivier, *Douris* 79 Taf. 69 Nr. 113), und Leipzig, Univ. T 626 (ARV<sup>2</sup> 433.66; Buitron-Olivier, *Douris* 79 Taf. 68 Nr. 111). Die bei Pottier, *Vases* III Taf. 109 und Hoppin, *Red-Figured Vases* 249 publizierte Rekonstruktion, die den Gegenstand zu einem im Profil dargestellten Schild ergänzt, überzeugt nicht.



- 12 rf. Schale in Tübingen, Univ. E 25: C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (1924) 37 E25 Taf. 20; CVA Tübingen 5 Taf. 7,1; Bovon, Perses 528 Nr. 5 Abb. 5; Hölscher, Historienbilder 39ff. Nr. B2; Raeck, Barbaren 121f. P597.
  - 13 Die Spitze des Pfeiles ist ansatzweise vor dem Gesicht des Persers noch erhalten; zur Rekonstruktion: CVA Tübingen 5, S. 24 zu Taf. 7,1.
  - 14 Raeck, Barbaren 112f. 127ff.; vgl. auch Hölscher, Klassik 19; Hölscher, Feindwelten 301.
  - 15 Vor allem Raeck, Barbaren 112f. 127f. 130 (ebd. 130 „... bringen die frühen Beispiele ... durch die Anknüpfung an entsprechende Themen eine moralische Verurteilung der unterliegenden Perser mit“).
  - 16 rf. Schale des Douris, Berlin, Antikensmlg. F 2288: ARV<sup>2</sup> 438.130; Add<sup>2</sup> 239; BA 205176; CVA Berlin 2 Taf. 83,1; LIMC VII Theseus Nr. 106\*; — rf. Halsamphora des Oionokles, Bryn Mawr, Bryn Mawr College P974, Leipzig, Univ. T 673, und Capua, Mus. Campano: ARV 647.19; Add<sup>2</sup> 275; BA 207531; CVA Bryn Mawr Taf. 30,6. — s. ferner auch Abb. 373. 374.
  - 17 Es ist natürlich richtig, daß sich derartig drastische Szenen *auch* bei den Bildern der mythischen Schlachten, der Amazonomachie oder Gigantomachie, finden, wie sie Raeck, Barbaren 109ff. immer wieder als Vergleichspunkt für die Perserkampfdarstellungen anführt. Doch ist dies kein ausreichendes Argument für die Annahme eines neu konzipierten, abwertenden Feindbildes: Der primär aussagekräftige Vergleichspunkt zu den Perserkampfbildern sind und bleiben die Hoplitenkämpfe.
  - 18 s. hierzu vor allem die Argumentation bei Raeck, Barbaren 109ff. 127ff.: Seine Ausführungen basieren ausschließlich auf den typologischen Vergleichen – ohne Überprüfung der typologischen Optionen im verbleibenden Spektrum an Kampfdarstellungen.
  - 19 rf. Schale des TriptolemosM, Edinburgh, Royal Mus. of Scotland 1887.213: ARV<sup>2</sup> 364.46; Para 364; Add<sup>2</sup> 223; BA 203838; Hartwig, Meisterschalen Taf. LV-LVI; CVA Edinburgh Taf. 23,7-8. 24,1-4; Bovon, Perses 581f. Nr. 4 Abb. 4; Hölscher, Historienbilder 38ff. A3 Taf. 3; T. Hölscher, AntK 17, 1974, 79 Taf. 19,1-3; K. Schauenburg, AM 90, 1975, 110ff. Taf. 35,1. 36, 1-2; Raeck, Barbaren 113 P560 Abb. 51.
  - 20 rf. Schale des M.d. Oxforder Brygos, Oxford, Ashmolean Mus. 1911.615: ARV<sup>2</sup> 398.9, 399; Para 369; Add<sup>2</sup> 230; BA 204329; CVA Oxford 1 Taf. 2,1. 6,4; CVA Oxford 2 Taf. 61,3; A.A. Barrett – M. Vickers, JHS 98, 1978, 17ff. Abb. 1 Taf. Ia-b (Zuweisung neuer Fragmente); Bovon, Perses 579f. Nr. 2 Abb. 2; Hölscher, Historienbilder 38ff. bes. 46 Nr. A2; Raeck, Barbaren 122f. P580.
- Die Zuweisung neuer Fragmente hat es erst möglich gemacht, die Ikonographie der Szene richtig zu rekonstruieren: Solange das Fragment mit dem gebeugten Knie des zusammensinkenden Persers in der Mitte nicht bekannt war, wurde die Szene als entschiedener Kampf über einem griechischen Gefallenen gedeutet, auf den man den unbedeckten Fuß unterhalb des angreifenden Griechen zurückführte (da die Perser meist mit Schuhtracht dargestellt werden), so etwa Beazley, CVA Oxford 1 S. 3; Hölscher, Historienbilder 46; zu den neuen Fragmenten: Barrett – Vickers a.O. 17f. Abb. 1.
- 21 sf. Lekythos, Athen, Nat. Mus. A 14691: BA 2273; K. Schauenburg, AM 92, 1977, 91ff. Taf. 41,1-3; Raeck, Barbaren 114f. P552 Abb. 52; — sf. Lekythos des EmporionM (?), Poughkeepsie, Besitz G.M. Macurdy: BA 16190; ABL 169, 265,4; G.M. Macurdy, AJA 36, 1932, 27f. Abb. 1; Hölscher, Historienbilder 39ff. Nr. A7; Raeck, Barbaren 114f. P600; — sf. Alabastron, Paestum, Mus. Arch. Naz. o.Nr.: BA 2567; K. Schauenburg, AM 90, 1975, 116 Taf. 41,2-4; Raeck, Barbaren 114f. P581.
  - 22 Zwei weitere Gefäße überliefern die Darstellung einer Perserkampfszene, doch sind sie zu fragmentarisch erhalten, so daß sich keine weiterführenden Aussagen zur szenischen Komposition treffen lassen: rf. Schale des StieglitzM, Oxford, Ashmolean Mus. 1966.688 (ARV<sup>2</sup> 829.38; BA 210293; K. Tuchelt, Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt. IF Bd. 22 (1962) 108f. Taf. 25,2; Raeck, Barbaren 148

- P579); — rf. Schalen-Frgt., Florenz, Coll. Campana: Beazley, *Campana Fragments* Nr. 10. 15–16 Taf. 14; CVA Florenz 1 III I Taf. 14. 223; Bovon, *Perses* 587 Nr. 15. 590 Abb. 15; Hölscher, *Historienbilder* 39 Nr. A6.
- 23 rf. Schale des M.d. Pariser Gigantomachie, New York, MMA 1980.11.21 (ehm. Rom, Basseggio): ARV<sup>2</sup> 417.4; Para 373; Add<sup>2</sup> 234; BA 204549; Gerhard, *AV* III 50 Taf. 166; Bovon, *Perses* 582 Nr. 7, 584 Abb. 7; Hölscher, *Historienbilder* 38ff. Nr. A4; Raeck, *Barbaren* 113f. 123f. P604 Abb. 29–30; Ellinghaus, *Leitbilder* 132f. Abb. 43; Hölscher, *Feindwelten* 301f. Abb. 4.
- 24 Zum Teil werden auch bei der Schale des TriptolemosM in Edinburgh (Abb. 160. 164) die Kampfdarstellungen auf den Außenseiten als Perserkämpfe angesprochen, eine solche Benennung scheint mir jedoch problematisch, s. hierzu S. 254f.
- 25 Minotaurus: rf. Schale des KleophradesM, Bologna, Mus. Civ. Arch. G 818 (PU 270): ARV<sup>2</sup> 192,107; Add<sup>2</sup> 189; BA 201755; CVA Bologna III I Taf. 113,1; — Kentauren: rf. Schale des ErzgießereiM, München, Antikensmlg. 2640 (J 368): ARV<sup>2</sup> 402.22; Para 370; Add<sup>2</sup> 231; BA 204363; LIMC VIII Kentauroi et Kentaurides Nr. 175\*.
- 26 Wohl das Motiv des Fußaufsetzens ist auch in der Verfolgung Hektors durch Achill auf der rf. Schale des ErzgießereiM in Boston, MFA 98.933 (Abb. 70) gemeint. Die Idee des Fußaufsetzens als Symbol des Bezwingens findet sich schließlich auch bei manchen sf. Vasenbildern, die den Aggressor im Sprungsatz gegen seinen Gegner stürmend zeigen, so z. B.: sf. Bauchamphora des SchaukelM, Haverford (PA), College EA-1989-2: A. Harnwell Ashmead, Haverford College Collection of Classical Antiquities. The Bequest of Ernest Allen (1999) 17ff. Abb. 23; — sf. Hydria in der Art des AntimenesM, Oxford, Ashmolean Mus. V 222 (Abb. 116); — sf. Hydria in der Art des LysippidesM, St. Petersburg, Ermitage ST 142 (171): ABV 264.2; Add<sup>2</sup> 69; BA 302300; Gorbunova, *Ermitage* 61 Nr. 41; — sf. Halsamphora der Gr.v. Toronto 305, New York, Kunsthandel: Christie's, New York, sale catalogue, 12.12.2002, Nr. 20; — sf. Halsamphora der LeagrosGr, Basel, Kunsthandel: MuM Basel, Kunstwerke der Antike, Auktion 40, 13.12.1969, Nr. 72; — sf. Halsamphora der LeagrosGr, Rom, Kunsthandel: ABV 695.203ter; BA 306624; — sf. Halsamphora des M.v. München 1512, München, Antikensmlg. 1512 (Abb. 107); — sf. Halsamphora, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue, 10.7.1979, Nr. 300; — sf. Augenschale, Paris, Louvre CA 1134 (F 132bis): BA 12183; CVA Paris, Louvre 10 III He Taf. 99,6. — Diese Bilder machen deutlich, daß das Motiv des Fußaufsetzens auch im Horizont der Hoplitenkämpfe ein denkbare Motiv darstellt. Die Beobachtung bei Raeck, *Barbaren* 114, daß das Motiv häufig bei der Bezwingung von „Wüstlingen und Bösewichten“ auftritt, ist daher zwar durchaus richtig, doch läßt sich hieraus kein Argument in dem von Raeck, *Barbaren* 132 favorisierten Sinn einer moralischen Verurteilung der Perser ableiten.
- 27 s. vor allem Raeck, *Barbaren* 123f. (ebd. 123 „Deren [sc. der Perser] Rolle als unterliegende Partei wird in einer für Frieskompositionen erstaunlich deutlichen Form zum Ausdruck gebracht“); vgl. Hölscher, *Feindwelten* 301f.; anders Ellinghaus, *Leitbilder* 132ff.
- 28 Die Charakterisierung bei Raeck, *Barbaren* 123, dieser Perser „fuchelt mit seinen Waffen wirkungslos in der Luft herum“, scheint mir problematisch: Das Motiv des bedrohlich nach vorne gestreckten Bogens finden wir auch bei Darstellungen des angreifenden Herakles (z. B. Abb. 27. 40), und das Motiv der in der gesenkten Rechten gehaltenen Axt entspricht dem Motiv des gezückt gehaltenen, noch nicht zum Schlag geschwungenen Schwertes. Hätte der Vasenmaler diesen Perser hingegen als hilflos und ohnmächtig Agierenden zeigen wollen, hätte er genügend eindeutiger ikonographische Optionen wählen können, vor allem das Motiv des fliehenden und zur Gegenwehr unfähigen Kriegers.
- 29 Wieweit diese Haltung eine „verrenkt am Boden kauernde“ Haltung meint (Raeck, *Barbaren* 124), scheint mir fraglich. Was hier in erster Linie ungewöhnlich ist, ist

die frontale Wiedergabe des Persers, die auf den ersten Blick ein Hocken suggerieren mag. Genaugenommen aber stützt er sich mit dem linken Knie vom Boden ab und hat das rechte Bein im Knie gebeugt vorgesetzt: Der Eindruck einer verrenkten Haltung ergibt sich hierbei wohl mehr aus dem Wechsel von Profil- und Frontalansicht.

- 30 Wobei zumindest der geöffnete Mund auch bei bedrohten bzw. sterbenden Hoplitzen zu finden ist, s. etwa rf. Schalen des Douris in Berlin (Abb. 75) und in Boston (Buitron-Olivier, Douris Taf. 9 Nr. 14). — Schwieriger ist die spezifische Bedeutung der kontrahierten Braue zu bewerten. Grundsätzlich steht sie für emotionale Erregung; in diesem Sinn kann sie in verschiedenen Kontexten jedoch unterschiedliche Konnotationen erhalten: So kann sie als Erregung des vom Tod Bedrohten gemeint sein, wie sie etwa auch bei der Darstellung eines griechischen Leichtbewaffneten auf der eben genannten Schale des Douris in Boston (Buitron-Olivier, Douris Taf. 9 Nr. 14) zu sehen ist; sie kann aber gleichfalls als Zeichen bedrohlicher Wildheit und blinder Raserei dienen, wie das Motiv wohl bei den gleichzeitigen Darstellungen kämpfender Kentauren zu deuten ist; s. z.B. Abb. 203, 350. Im Zusammenhang mit der auch sonstigen Charakterisierung der Perser als kampfeswütige Krieger scheint mir dieser zweite Aspekt keineswegs ausgeschlossen zu sein.
- 31 Zur bedeutungsvollen Kontrastierung der Waffen s. vor allem Hölscher, Historienbilder 41 f.
- 32 Anders etwa Hölscher, Feindwelten 301 f. — Der Aspekt der Schrecklichkeit wurde z.T. auch durch das fremdartige und wilde Erscheinungsbild der Perser betont, s. dazu bes. Hölscher, Historienbilder 43; T. Hölscher, AntK 17, 1974, 83.
- 33 In der Betonung ihrer Kampfeswut bis in den Tod ähneln die Perser zum Teil den Giganten, die auf den gleichzeitigen Vasenbildern ebenfalls als extrem wehrhaft gezeigt werden können, s. dazu S. 292 ff.
- 34 Gerade in der Betonung ihrer Gefährlichkeit und ihrem kampfeswütigen Auftreten ergibt sich ein deutlicher Unterschied zu den Bildern der Verbrecher und Frevler, zu denen Raecck, Barbaren 112 f. 128. 132 immer wieder Parallelen zieht: Auf der angeblichen Anlehnung der Perser-Ikonographie an die der Verbrecher und Frevler basiert auch sein Interpretationsmodell einer „moralischen Verurteilung der Perser“ (ebd. 132). Im Unterschied zu den kampfbereiten Persern werden die Verbrecher, wie etwa Prokrustes, Sinis, Argos, aber auch Minotaurus, als ohnmächtig schwache Gegner charakterisiert, die mehrheitlich fliehen und für bedrohliche Gegenwehr keine Kraft mehr haben (s. S. 525 ff. 582 ff.). Von einer Annäherung der Perser-Ikonographie an die der Verbrecher und Unholde kann somit nur partiell gesprochen werden.
- 35 s. auch Hölscher, Historienbilder 45. 47; Ellinghaus, Leitbilder 202.
- 36 Grundsätzlich ist zu fragen, welche Faktoren überhaupt eine Asymmetrisierung des Feindbildes bewirken. Die Untersuchungen von H. Münkler, Die neuen Kriege (2002) sowie Ders., Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion (2003), machen deutlich, daß Tendenzen der Asymmetrisierung bzw. Symmetrisierung von Krieg durch vielfältige Faktoren motiviert sein können. Die punktuelle Erfahrung von Krieg bzw. Feindschaft hat dabei deutlich weniger Gewicht als vielmehr Aspekte des internen Kriegesverständnisses bzw. der Kriegspraxis – Änderungen in der Erfahrung bzw. Realisierung von Krieg (und damit in der Wahrnehmung des Feindes) bedürfen daher meist struktureller Veränderungen in der staatlich-politischen Konstellation: wer Krieg beschließt und führt, welchen militärischen Potentials er sich bedienen kann und worin die Ziele der Kriege bestehen. Derartige Veränderungen, die eine Asymmetrisierung im Kriegs- und damit Feind-Verständnis bewirken könnten, lassen sich für Athen im Zeitalter der Perserkriege nicht ausmachen. Insofern ist es plausibler anzunehmen, daß auch die Perserkriege unter den gewohnten Perspektiven einer symmetrischen

Kriegserfahrung wahrgenommen wurden. Es wäre lohnend – gerade für die Diskussion nach dem Feind- bzw. Fremden-Bild in den antiken Kulturen –, die verschiedenen Dimensionen der griechischen bzw. römischen Kriegsführung auf die von Münkler aufgezeigten Kriterien symmetrischer und asymmetrischer Kriege hin zu prüfen und somit die Genese des asymmetrischen Feindbildes, wie es spätestens für die römische Sicht auf den barbarischen Feind etabliert ist, genauer zu fassen. Vieles spricht dafür, daß diese Genese ein deutlich langwieriger Prozeß wohl über mehrere Jahrhunderte war und die *direkte* Erfahrung der Perserkriege nur einen eher sekundären oder gar tertiären Anteil dabei hatte (s. S. 697 f. Anm. 37).

- 37 Erste Indizien für ein *langsames* Entstehen eines negativ bewerteten persischen Feindbildes lassen sich seit etwa der Mitte des 5. Jh. in der Literatur greifen: so einerseits (beginnend) bei Herodot, andererseits (ausgeprägter) in den Tragödien des Euripides, s. hierzu ausführlicher St. Schmal, Feindbilder bei den frühen Griechen (1995) 74 ff. bes. 89 ff. 120 ff. 154 ff. bes. 157 ff.; zu weiteren Zeugnissen des späten 5. und 4. Jh. s. auch P. Cartledge, *The Greeks* (1993) 40 f. 43 f. Doch auch hier zeigt sich, daß nicht mit einem einheitlich ausgeprägten Feindbild zu rechnen ist; vielmehr bleibt der Umgang mit den Persern heterogen. — In allen Fällen wird aber deutlich, daß das Aufkommen eines betont asymmetrischen Feindbildes von den Persern nicht aus der *unmittelbaren* Erfahrung der Perserkriege resultiert, sondern später im Klima des zunehmenden Machtstrebens Athens im Rahmen des delisch-attischen Seebundes erfolgt. Der Verdacht besteht somit, daß es auch eher der Kontext der machtpolitischen Diskussionen war, der zur Genese des persischen Feindbildes als diskursives Argument führte – sei es als Argument zur Konstituierung bzw. Aufrechterhaltung des delisch-attischen Seebundes, und damit der Ansprüche Athens auf seine Vormachtstellung, sei es als Argument in der Selbstinszenierung Athens, unter Betonung seiner herausragenden Leistung im Sieg gegen einen alle Griechen bedrohenden Feind (ähnlich der Stilisierung der Schlacht bei Marathon seit den 60er Jahren, dazu s. K.-J. Hölkeskamp, Marathon – vom Monument zum Mythos, in: D. Papenfuß – V.M. Strocka (Hrsg.), *Gab es das Griechische Wunder?* Tagung Freiburg i.Br. 1999 (2001) 329 ff. bes. 341 ff.). Erst der veränderte, und vor allem ideologisch aufgeheizte Machtdiskurs in Athen scheint wohl den Nährboden für die Entstehung eines asymmetrisch begriffenen persischen Feindbildes geboten zu haben.

Die Frage nach dem Aufkommen des neuen persischen Feindbildes ist aber wohl noch grundsätzlicher zu stellen: Denn auch wenn wir mögliche Umstände ausmachen können, die dieses Aufkommen begünstigt haben, so ist damit immer noch nicht erklärt, woher überhaupt die Bereitschaft zu einem solchen neuen Denken kam, d.h., wie im Kontext eines symmetrischen Kriegs- und Feindverständnisses eigentlich die Idee eines asymmetrischen Bildes entstehen konnte. Eine mögliche, wenn auch nicht ausreichende Erklärung hierfür mag die langsame Veränderung in der Definition der Kriegsziele bieten, die sich im Laufe des 5. Jh., vor allem seit der Jahrhundertmitte, vollzog: Während die Kriege im 6. Jh., gemäß der agonalen Dimension des Kräftermessens, vor allem dem einzelnen Hopliten entsprechenden Raum zum Erwerb von Ruhm und Ehre boten, richteten sich die Kriege im fortgeschrittenen 5. Jh. mehr und mehr auf die Sicherung bzw. Erweiterung der Machtposition der Polis aus; der Erwerb von Ruhm und Ehre des Einzelnen trat hinter dem Machtanspruch der Polis zurück. Diese Verschiebung der Zielsetzung schuf jedenfalls eine *Voraussetzung* für eine mögliche Asymmetrisierung des Krieges: Solange man um Ruhm und Ehre stritt, war nur ein als gleichwertig begriffener Feind denkbar, als notwendige Folie für die Inszenierung der Ehre; verlor dagegen die Ehre als hoplitisches Ideal an Kraft, so war zumindest auch nicht mehr die Notwendigkeit gegeben, an einem symmetrischen Verhältnis festzuhalten. Daß es freilich dann auch irgendwann tatsächlich gelockert werden konnte,

müssen hierzu weitere Faktoren hinzugekommen sein. Denkbar ist hier vor allem die zunehmende Selbsterfahrung Athens in seiner scheinbar unbezwingbaren Sieghaftigkeit, die im Zeitalter der Pentekontaetie ein immer überheblicheres und selbstbewußtes Auftreten Athens förderte, in dessen Zusammenhang das Aufkommen einer grundsätzlicheren diffamierenden Einstellung gegenüber den Fremden bzw. Persern mir durchaus vorstellbar scheint. Weitere wichtige Erfahrungen, die ebenfalls dazu mit anstoßen mochten, daß sich langsam das Verständnis vom Feind wandelte, waren zweifelsohne das Erleben der Ohnmacht im Peloponnesischen Krieg, sowie im 4. Jh. das Ringen Athens um eine neue politische Machtposition, das eine zunehmend retrospektive Argumentation über die großen Leistungen Athens förderte: In all derartigen, z.T. extrem angespannten Situationen, in denen die Polis sich in ihrer Identität neu definieren mußte, bot sich das Feindbild als kontrastierender Gegenpol für die Selbstdefinition immer an. Daß damals das Potential tatsächlich entdeckt wurde, sich in Überlegenheit über einen abgewerteten Gegner zu definieren, zeigt sich schließlich an einem anderen Beispiel: der Gewalt am Unterlegenen, die seit der 2. Hälfte des 5. Jh., vor allem zu ihrem Ende hin, und dann nochmals verstärkt im 4. Jh. sich als Thema in der Bildkunst etabliert, s. dazu Muth, Marsyas bes. 24ff.

Allerdings wäre es nun auch wiederum zu einfach, die Entstehung eines neuen persischen Feindbildes schlichtweg nur vom frühen 5. Jh. hinunter in die 2. Jahrhunderthälfte zu verschieben. Denn auch mit Blick auf die 2. Hälfte des 5. Jh. und den Anfang des 4. Jh. ist Vorsicht geboten, was die Lokalisierung eines neuen asymmetrischen Feindbildes anbelangt. Wenn auch die literarischen Quellen eine Zunahme diffamierender Äußerungen erkennen lassen: Innerhalb der Bildkunst ist dies nicht der Fall, die Perser werden interessanterweise kein Thema für diffamierende Charakterisierung (s. u.) – im Gegenteil, sie erscheinen nun mehr und mehr auch in nicht-militärischen Szenen als Vertreter einer bewunderten Luxuswelt, s. dazu Hölscher, Feindwelten 305 ff. Wir müssen also weiterhin von einem komplexeren Perserbild ausgehen, in dem Faszination und Ablehnung enger beieinander liegen. Die Betonung negativer Züge im Perserbild, wie sie für die literarischen Zeugnisse ab der Mitte des 5. Jh. von G. Walser, Hellas und Iran (1984) 5 ff. und Schmal a.O. 157 f. herausgearbeitet wird, bildet demnach zwar eine wichtige, aber eben nur *eine* Seite des Phänomens – und ihr gegenüber steht ein gleichfalls nun stärker aktivierter bewundernder Blick auf die persische Welt als erträumte Genußwelt. Vielleicht hingen beide Verschärfungen letztlich wechselseitig zusammen – als lediglich komplementäre Seiten ein und desselben Phänomens: einer Suche nach extremer ausgereizten ‚Gegenbildern‘ für die Konstituierung der athenischen Identität?

All diesen Fragen nach möglichen Erklärungen und Zusammenhängen in der Konstituierung eines neuen Perserbildes im Laufe des 5. Jh. kann hier nicht ausreichend nachgegangen werden, die skizzierten Überlegungen verstehen sich daher auch nur als Vorschläge für eine weitere, ausführlichere Diskussion. Eine solche erscheint jedoch als dringend notwendig, besonders wenn man bedenkt, welche Schlüsselstellung dem attischen Perserbild des 5. Jh. in den altentumswissenschaftlichen Diskussionen um Alterität und Fremd-Feind-Verständnissen zukommt.

- 38 Parallel zu den frühen Perserkampfdarstellungen bezeugt auch Aischylos ‚Die Perser‘ eine offenere und teils anerkennende Haltung gegenüber den persischen Feinden; zur Rolle des Feindbildes bei Aischylos s. bes. Schmal a.O. 75 ff. 155 f. Eine vergleichbare Einstellung ohne diffamierende Tendenzen sieht Schmal a.O. 86 f. ferner bei einzelnen Zeugnissen der gleichzeitigen Siegeslyrik (Pindar, Simonides) ausgeprägt. Eine Relativierung dieser Beobachtung durch die Zeugnisse der Bildkunst, zu der sich Schmal unter Rekurs auf Raack noch gezwungen sieht, ist nun nicht mehr gegeben.



- 39 Die orientalisch gekleideten Krieger finden in der Forschung unterschiedliche Benennung: teils als Perser, teils als Thraker bzw. Skythen, teils als nicht näher bestimmbare Barbaren, s. Bovon, *Perses* 581; Hölscher, *Historienbilder* 42. 235f. Anm. 104; T. Hölscher, *AntK* 17, 1974, 79; Raeck, *Barbaren* 78f. 123; Ellinghaus, *Leitbilder* 134f. mit Anm. 495.
- 40 Vgl. zur Kopfbedeckung etwa Raeck, *Barbaren* Abb. 7. 8. 28 (Darstellungen von Thrakern).
- 41 Überhaupt finden sich in dieser Zeit auch immer wieder Bilder, in denen griechische Hopliten und orientalisch gekleidete Leichtbewaffnete Seite an Seite kämpfen (z.B.: rf. Schale des *Douris*, New York, Privatbesitz [Buitron-Olivier, *Douris* Nr. 5 Taf. 3]; rf. Schale des *Douris*, Baltimore, The John Hopkins Univ. B8 [Buitron-Olivier, *Douris* Nr. 6 Taf. 4]; rf. Schale des *Triptolemos*M, Berlin, *Antikensmgl.* F 2295 [CVA Berlin 2 Taf. 66,6]): Das ist keine plausible Grundlage, auf der man sich die Etablierung eines extrem negativ bewerteten Feindbildes des Orientalen gut vorstellen kann.
- 42 Vor allem Raeck, *Barbaren* 116ff. 128. 131f. 227f. (ebd. 118 „... Kampfschema ..., das die persische Niederlage in gegenüber früheren Vasenbildern stark abgemilderter Form vorführt“; 128 „Seit den 60er Jahren läßt sich eine zunehmende Tendenz beobachten, die kämpfenden Parteien durch entsprechende Typenwahl als einander gleichwertig wiederzugeben“; 132 „Während die späteren Perserkampfbilder das Geschehen in die Nähe glänzender Erfolge der athenischen Vorgeschichte rücken ... (sc. durch typologische Annäherung an Amazonomachie)“; vgl. aber auch 227 „Die ... Wiedergabe von Kämpfen zwischen Griechen und Persern durch gängige ‚gleichwertige‘ Schemata ist demnach nicht unbedingt als Aufwertung des Gegners zu verstehen, sondern auf ein Nachlassen des Interesses an einem Thema zurückzuführen, dem nun nicht mehr Bedeutung zugemessen wird als anderen und das demzufolge auch mit den gleichen formalen Mitteln gestaltet wird.“ – wieso ein nachlassendes Interesse jedoch eine Veränderung in der Ikonographie erwirken soll, bleibt unklar). Vgl. auch Bovon, *Perses* 597f.; Hölscher, *Feindwelten* 305.
- 43 rf. Halsamphora des *M.d. Yaler Oinochoe*, New York, MMA 06.1021.117: ARV<sup>2</sup> 1656; Add<sup>2</sup> 251; BA 275257; Richter – Hall, *Athenian Vases* 56f. Nr. 35 Taf. 34; Bovon, *Perses* 581 Nr. 3 Abb. 3; Hölscher, *Historienbilder* 39ff. Nr. A9; Raeck, *Barbaren* 116f. P577 Abb. 53; Ellinghaus, *Leitbilder* 156f. Abb. 47.
- 44 rf. *Oinochoe* des *Chicago*M, Boston, MFA 13.196: ARV<sup>2</sup> 631.38; Para 399; Add<sup>2</sup> 272; BA 207321; Caskey – Beazley, *Boston 1* (1931) Taf. 18 Nr. 41; Bovon, *Perses* 585 Nr. 13; Hölscher, *Historienbilder* 39 Nr. A11; Raeck, *Barbaren* 117f. P557; Lezzi-Hafter, *Schuwalow-Maler* 102 Nr. Ch3 Taf. 73c; Ellinghaus, *Leitbilder* 160f. Abb. 48; Hölscher, *Feindwelten* 303f. Abb. 5.
- 45 rf. Halsamphora des *Oionokles*M, Berlin, *Antikensmgl.* F 2331: ARV<sup>2</sup> 646.7; Para 402; Add<sup>2</sup> 275; BA 207519; B. Schröder, *JdI* 1911, 281ff. Abb. 1–2; Bovon, *Perses* 584 Nr. 10, 586 Abb. 10; Hölscher, *Historienbilder* 39ff. Nr. A10; E.D. Serbeti, *Boreas* 12, 1989, 17ff. Nr. 7 Taf. 22,1–2.
- 46 rf. *Oinochoe* des *Schuwalow*M, Ferrara, *Mus. Naz.* 2495 (T 915C): ARV<sup>2</sup> 1207.18; Para 463; Add<sup>2</sup> 345; BA 215976; CVA Ferrara 1 Taf. 26,4; Lezzi-Hafter, *Schuwalow-Maler* 103 Nr. S8 Taf. 84.
- 47 rf. *Oinochoe*, Hamburg, *Mus.f.Kunst und Gewerbe* 1983.280: BA 725; Hornbostel, *Kunst der Antike* 344ff. Nr. 294; Raeck, *Barbaren* 118f. P602 Abb. 44–46. — Ähnlich: rf. *Oinochoe* in der Art des *Stier*M (Umkreis des *Schuwalow*M), Paris, *Louvre* G 571: BA 418; K. Schauenburg, *AM* 90, 1975, Taf. 26,3–4; Lezzi-Hafter, *Schuwalow-Maler* 117 Nr. O11 Taf. 161; Raeck, *Barbaren* 118f. P587.
- 48 s. S. 111ff. bes. 122ff. 219ff.
- 49 Hierzu vor allem Hölscher, *Feindwelten* 305ff.; die Bilder ausführlich besprochen bei Raeck, *Barbaren* 138ff. 147ff. 149f. Beliebt werden nun besonders Bilder von

opfernden Persern beim Auszug in den Krieg sowie dann auch von Persern bei der Jagd sowie beim Symposion.

Zwei Schalen des StieglitzM in Oxford, Ashmolean Mus. 1966.688 (ARV<sup>2</sup> 829.38; BA 210293; K. Tuchelt, Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt. IF Bd. 22 (1962) 108f. Taf. 25,1; Raeck, Barbaren 148 P579; H. Hoffmann, Greek Vases in the P. Getty Museum 4, 1989, 139 Abb. 7a–b) und in Bryn Mawr, Colleague P-932, P-955 (ARV<sup>2</sup> 829.39; Raeck, Barbaren 148 P559; CVA Bryn Mawr 1 Taf. 25,1–2; Hoffmann a.O. 139 Abb. 8a–b) könnten jedoch darauf hinweisen, daß schon in den 70er Jahren ein solches Interesse an anderen Perserszenen bestand: Die Schale in Bryn Mawr scheint eine Symposionsszene mit Persern zu zeigen (auf einem Fragment erscheint ein gelagerter Perser, auf einem zweiten eine weitere gelagerte Figur, was die Deutung der Szene eindeutig macht). Weniger eindeutig ist die Szene auf der Schale in Oxford zu bestimmen; erhalten sind u.a. zwei Fragmente mit jeweils dem linken Unterarm einer orientalisch gekleideten Figur, die ein Rhyton bzw. eine Phiale vorstreckt, auf einem Fragment erscheint zusätzlich die vorgestreckte Rechte einer weiteren Figur, die das Rhyton in Empfang nimmt: Als Deutung wurden die Darstellung einer Tributzszenen mit persischen Gabenbringern (Tuchelt) oder einer Symposionsszene (Raeck, Hoffmann) vorgeschlagen; die Tatsache, daß die Gefäße in der Linken gehalten werden, würden m.E. eher für aufwartende Diener beim Symposion sprechen, die Wein aus einem in der Rechten gehaltenen Gefäß o.ä. in die entsprechenden Trinkgefäße gegossen haben und das Trinkgefäß dann mit der Linken vorstrecken, weniger jedoch für Gabenbringer, die derartige Gefäße eher in der Rechten halten, vgl. etwa Darstellungen des Symposionsbereichs mit aufwartenden Dienern (z.B. Buitron-Olivier, Douris Taf. 25. 62. 111. 138; Kunisch, Makron Taf. 144) sowie die Szene der Tributbringer in der Darstellung der Lösung Hektors (LIMC I Achilleus Nr. 656\*. 659\*). Beide Schalen weisen somit darauf hin, daß auch schon in der Zeit kurz nach den Perserkriegen ein offeneres Interesse gegenüber den Persern und ihrer Luxuswelt möglich war. Demnach sind die späteren Bilder wohl eher als Intensivierung eines entsprechenden Interesses an den Persern, weniger aber als eine Neuentdeckung dieser Perspektive zu verstehen.

50 s. S. 123ff. 220ff.

51 rf. Pelike des TyszkiewiczM, Rom, Kunsthandel, um 470/60: ARV<sup>2</sup> 294.58; BA 203032; Gerhard, AV Taf. 159. Zur Ikonographie der Überwindung von Prokrustes sowie Argos s. S. 525ff. 582ff.

52 Was entsprechende Konsequenzen für die Argumentation von Raeck, Barbaren 112f. 128. 132 hat, der über die typologische Annäherung der Perser an derartige Unholde eine entsprechende moralische Abwertung der persischen Feinde nachzuweisen versucht, s. auch S. 696 Anm. 34.

53 Die Betonung ihrer Gefährlichkeit bildet natürlich nur die eine Seite in der Charakterisierung der Perser. Hinzu kommt immer auch die Betonung der griechischen Überlegenheit, indem die Stärke der trainierten griechischen Körper sowie die Leistungsfähigkeit der griechischen Hopliten-Ausrüstung im klaren Gegensatz zu den persischen Feinden hervorgehoben wird, dazu vor allem Hölscher, Historienbilder bes. 41. 43f.; T. Hölscher, AntK 17, 1974, 79ff.; Hölscher, Feindwelten 303f.

54 rf. Kelchkrater, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 480: Hölscher, Historienbilder 39ff. Nr. A8; T. Hölscher, AntK 17, 1974, 78ff. Taf. 18,1–4; Raeck, Barbaren 119f. P553 Abb. 54–55; Hölscher, Feindwelten 302.

55 Die Aktion des Persers ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden: T. Hölscher, AntK 17, 1974, 82ff. interpretiert ihn als Herbeistürmenden; Raeck, Barbaren 120 hingegen alternativ als Fliehenden. Vergleicht man die zeitgenössischen Vasenbilder, so lassen sich als isolierte Darstellung auf einer gegenüberliegenden Gefäßseite sowohl herbeistürmende Helfer als auch Fliehende finden.

Da jedoch infolge der szenischen Isolierung der Figur ihre spezifische Rolle als Herbeistürmender bzw. Fliehender nun nur noch aus ihrer Haltung ablesbar wird, kommt hier der Ikonographie der Figur eine um so größere distinktive Kraft zu. Für die Darstellung von Fliehenden bildet dabei allein die rückgewandte Aktion ein unmißverständliches Merkmal – sei es die Kopfwendung zurück, sei es ein erschrecktes oder flehendes Agieren der Rechten nach hinten (vgl. etwa die Darstellung einer fliehenden Amazone auf einer rf. Halsamphora des DurhamM, San Simeon, Hearst Historical State Monument 10451 [ARV<sup>2</sup> 1193.1; BA 215783]). Da all diese Elemente bei dem Perser auf dem Kelchkrater in Basel jedoch nicht gewählt sind, ist eine Deutung als Fliehender wenig überzeugend. — Ähnlich in der Aufteilung der Figuren auf die beiden Gefäßseiten, jedoch mit klarer Identifizierung des Persers als Fliehenden: rf. Halsamphora des BerlinerM, Smlg. Fleischmann (A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischmann (1994) 96 ff. Nr. 40).

- 56 Dazu vor allem T. Hölscher, AntK 17, 1974, 83 f.
- 57 rf. Figurengefaß des Sotades, Paris, Louvre CA 3825; Para 416; Add<sup>2</sup> 287; BA 275887; L. Kahil, RA 1972, 271 ff. Abb. 3. 13–14; Hölscher, Historienbilder 39 ff. Nr. A12; Raeck, Barbaren 125 P584 Abb. 57; Hoffmann, Sotades 159 Abb. 88–89; — rf. Figurengefaß des Sotades, Boston, MFA 21.2286; ARV<sup>2</sup> 772, 1669; Para 416; Add<sup>2</sup> 287; BA 209548; Kahil a.O. 281 ff. Abb. 18–19; Hölscher, Historienbilder 39 ff. Nr. A13; Raeck, Barbaren 124 f. P558 Abb. 56; Hoffmann, Sotades 90 ff. Abb. 50–52.
- 58 Kahil a.O. 280 ff.; Hölscher, Historienbilder 47 f.; Raeck, Barbaren 125 ff.
- 59 Hierzu s. S. 375 ff. 393 ff. 453 ff. 468 ff. bes. 481 f.
- 60 Das bedeutet nicht, daß es keine Ausnahmen gibt. Einen bezeichnenden ‚Ausreißer‘ stellt die berühmte Eurymedon-Oinochoe in Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 1981.173 dar (K. Schauenburg, AM 90, 1975, 97 ff. Taf. 25; Hölscher, Klassik 19 Abb. 12a–b; A.C. Schmith, JHS 119, 1999, 128 ff.; D. Wannagat, in: von den Hoff – Schmidt, Konstruktionen 51 ff.): Interessanterweise wird hier aber als Protagonist der sexuellen Erniedrigung des Persers gerade nicht ein griechischer Hoplit gewählt, sondern das Gegenbild zu diesem (dessen konkrete Definition offen gelassen scheint, assoziierbar sind sowohl ein fremder Söldner als auch ein sozial niederstehender Leichtbewaffneter), wie Wannagat a.O. bes. 68 f. überzeugend gezeigt hat. Doch widerlegen solche Ausreißer nicht die grundsätzliche Tendenz.
- 61 Unter den ca. 68 Vasenbildern von 490–470, die nichtmythische hoplitische Kämpfe zeigen, befinden sich lediglich 9 Bilder mit Darstellung der Perserkämpfe (erweitert auf den Zeitraum von 490–470/60 sind es 13 Bilder von insgesamt 89 Kampfdarstellungen); würde man auch die mythischen Kampfdarstellungen in die Rechnung einbeziehen, wäre der prozentuale Anteil der Perserkampfbilder im gesamten Repertoire der Kampfdarstellungen noch deutlich geringer. — Interessant ist auch das quantitative Verhältnis im Oeuvre der einzelnen Vasenmaler: für Douris sind 11 Vasen mit Hoplitenkämpfen, hingegen aber nur 1 Vase mit einem Perserkampf überliefert (die unsicheren Fragmente nicht mitgerechnet); beim Maler der Pariser Gigantomachie stehen 10 Vasen mit Hoplitenkämpfen 1 Perserkampfvase gegen-über. Alles in allem: Das quantitative Verhältnis läßt nicht erkennen, daß die Perserkämpfe, selbst in der Zeit der unmittelbaren Erfahrung, ein Thema von größerem Interesse gewesen sind.
- 62 Es scheint mir wichtig, die verschiedenen Lebenskontexte und Situationen der Auseinandersetzung differenziert zu sehen. Denn es ist klar, daß im öffentlichen Bereich, im Kontext der Selbstdarstellung der Polis, ein anderer Umgang mit den persischen Feinden gewählt wurde: So prangerte man hier etwa betonter die Freveltat der Perser an, indem man ostentativ die Architekturteile der zerstörten Bauten auf der Akropolis in die neue Umfassungsmauer vermauerte; die Aufnahme der Marathonschlacht in die Schlachtdarstellungen in der Stoa Poikile verweist auf

ein intensiveres Interesse an den Perserkriegen, als es die gleichzeitigen Vasenbilder erkennen lassen; und die Darstellung der Perserkämpfe am Fries des Athena-Nike-Tempels schließlich wählen wiederum eine drastischere Kampf-Ikonographie, als sie die gleichzeitigen Vasenbilder für dieses Thema aufgreifen. Die Auseinandersetzung mit den Perserkämpfen erhielt offensichtlich verschiedene Ausrichtungen, je nachdem, ob dies im Interesse der Polis oder aber im Interesse der jeweiligen Individuen geschah. Zur Differenzierung der verschiedenen Kontexte s. auch Hölscher, Historienbilder 46f. — Zu den vermauerten Architekturteilen: L. Schneider – Ch. Höcker, Die Akropolis von Athen (2001) 105ff.; H. Wrede, AA 1996, 37ff. Zum Marathongemälde in der Stoa Poikile: Hölscher, Historienbilder 50ff. (mit älterer Literatur); Castriota, Myth 76ff. Zur Perserkampfdarstellung im Fries des Athena-Nike-Tempels: Hölscher, Historienbilder 91ff.; E.B. Harrison, AJA 76, 1972, 353ff.; Dies., in: The interpretation of architectural sculpture in Greece and Rome (1997) 116f.

### **Der Kampf gegen die Giganten: Ein Kampf voller Merkwürdigkeiten**

- 1 Zur narrativen Konzeption der Gigantomachie: Vian, Guerre des géants bes. 169ff. 184ff.; Schefold, GHS I 200f., GHS II 54ff., Göttersage 91ff.; F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 191ff. s.v. Gigantes bes. 191f.; Giuliani, Giganten 263ff. 272ff.
- 2 Zum Verständnis von Sieg im Kontext eines agonal definierten Kampfes: Meier, Krieg 564ff.
- 3 Zum Aufkommen der Erzählung im 6. Jh. s. vor allem Giuliani, Giganten 264ff.
- 4 Zum Folgenden: Giuliani, Giganten 263ff. bes. 272ff. Das dort aus dem historischen Kontext rekonstruierte Interesse der Athener an diesem Mythos findet in der ungewöhnlichen Konzeption des im Mythos geschilderten Kampfgeschehens eine zusätzliche Bestätigung, s. S. 270.
- 5 Überblick über die Ikonographie der Gigantomachie im 6. und 5. Jh.: Vian, Guerre des géants 20–165; Vian, Gigantomachies 13–19. 38–88 Taf. IV–VIII. XXII–XLVI; Schefold, GHS I 200f.; Schefold, GHS II 54ff., Schefold, Göttersage 91ff.; F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 191ff. s.v. Gigantes passim; Giuliani, Giganten 263ff. 272ff.
- 6 Vian, Gigantomachies 38ff. Nr. 104–109.111 Taf. XXIII–XXV Abb. 104–107; Schefold, GHS II 55ff.; LIMC IV Gigantes Nr. 104–108.110; Giuliani, Giganten 267ff.
- 7 Zur Abhängigkeit der frühen Vasenbilder vom neuen Gigantomachiebild auf dem Peplos der Athena: Vian, Guerre des géants 251f.; Schefold, GHS II 59; LIMC IV Gigantes Nr. 32; Shapiro, Tyrants 39; Giuliani, Giganten bes. 270ff.
- 8 sf. Dinos des Lydos, Athen, Nat. Mus. Akkr. 607: ABV 107.1; Add<sup>2</sup> 29; BA 310147; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 607 Taf. 33–35; M.B. Moore, AJA 83, 1979, 79ff. Ill. 1–2 Taf. 11–13 Abb. 1–12; Vian, Gigantomachies Nr. 105 Taf. XXIV; LIMC IV Gigantes Nr. 105; Giuliani, Giganten 267.
- 9 Die von Moore a.O. Ill. 1–2 vorgelegte Rekonstruktion des Bildfrieses (hier Abb. 174A) erscheint zum größten Teil überzeugend. Im Rahmen unserer Fragen nach der Gewalt-Ikonographie ist lediglich auf die falsche Rekonstruktion der Kampfgruppe im Fragment 607u (Ares und eine Göttin über einem Unterlegenen) hinzuweisen: Die Göttin stößt ihre Lanze senkrecht in die Brust des Giganten, s. S. 703 Anm. 13.
- 10 Moore a.O. 80f. rekonstruiert für den Fries eine Länge von ca. 180 cm bei einer Höhe von 14 cm.
- 11 Die Rekonstruktion von Moore (Abb. 174A) zeigt einen zweiten fliehenden Krieger, den sie aus der Kombination der Fragmente 607b und 607u erschließt; die Zusam-

mengehörigkeit beider Fragmente sowie ihre Platzierung an dieser Stelle bleiben aber unsicher.

- 12 s. S. 278ff. mit Abb. 175–178.
- 13 Dies ist in der Rekonstruktion von Moore (Abb. 174A) nicht eingetragen; es ist jedoch zweifelsfrei, daß die zwei vertikalen, unten spitz zusammenlaufenden Linien an der Stelle, an der Blut hervortritt, nichts anderes als eine durch den Körper durchgestoßene und wieder hervortretende Lanzenspitze meinen können. Zum Motiv vgl. etwa die Schalen des HeidelbergerM bzw. seines Umkreises in Athen und Berlin (Abb. 79. 81).
- 14 Die Haltung des Fußes ist zwar annähernd vergleichbar mit dem der Göttin auf Fragment 607u, doch weist der stärker vorgebeugte Unterschenkel mehr auf eine wegeilende Figur mit eingeknicktem Bein, als auf einen tretenden Gott. Falls die Zeichnung bei Graef – Langlotz, Akropolis Taf. 34h im Detail das Richtige trifft (das Photo des Fragmentes bei Moore a.O. Taf. 13 Abb. 11 erlaubt keine sichere Einschätzung), würde sich zudem die Fußspitze im Schwertband des Gefallenen verfangen, wodurch das Straucheln des fliehenden Giganten nochmals pointierter inszeniert wäre.
- 15 sf. Amphora, Athen, Nat. Mus. Akr. 2211: BA 3363; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 2211a–h Taf. 94; Vian, Gigantomachies Nr. 104 Taf. XXIX; M.B. Moore, AJA 83, 1979, 83. 86f. 98 Taf. 14f. Abb. 17–18.
- 16 Im einzelnen ist die Szene freilich abweichend konzipiert: Die Schlange windet sich hier um den linken Arm des Giganten (statt um den rechten wie beim Dinos des Lydos), der Gigant selbst hält in der Rechten einen Stein (statt der Lanze), der Angriff der Raubkatzen auf der rechten Flanke des Giganten ist anders strukturiert. Der Vergleich zwischen der Amphora und dem Dinos zeigt anschaulich, wie sehr die Vasenbilder einerseits auf grundsätzliche ikonographische Ideen des gemeinsamen Vorbildes rekurren, diese aber andererseits auch erkennbar frei umsetzen.
- 17 Die Lanze ist hier explizit an den Körper des Giganten herangeführt, die Spitze berührt den Körperkontur, was auf ein Hineinstoßen weisen könnte, während die Lanzenspitze bei der vergleichbaren Szene auf dem Dinos des Lydos etwas weiter von ihrem Zielpunkt entfernt zu bleiben scheint (wenn auch nicht so weit, wie Moore dies rekonstruiert (Abb. 174A): Hier bekommt der Löwe einen erstaunlich gestreckten Hals), und sich zudem der Löwe, der sich in die Kehle seines Opfers verbeißt, als ‚optischer Puffer‘ zwischen Lanzenspitze und Gigant schiebt.
- 18 Ein solcher Angriff gegen einen schon niedergestreckten Gegner mag verwundern, doch ist die Haltung des Dreizacks kaum anders zu deuten als als Stoß nach unten. Vergleichbar ist die Darstellung des Poseidon auf dem etwa gleichzeitigen Fragment eines Kantharos von der Athener Akropolis (Graef – Langlotz, Akropolis Taf. 94 Nr. 2134d). In modifizierter Form, aber dafür in der Ikonographie dann eindeutig gefaßt findet sich die Szene nochmals auf einer Schale, ebenfalls von der Athener Akropolis (Abb. 177): Hier rammt Poseidon seinen Dreizack deutlich erkennbar von oben in den Körper eines gestürzten Giganten.
- 19 sf. Kleinmeisterschale, Athen, Nat. Mus. Akr. 1638: BA 32417; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 1638A–B Taf. 84; Vian, Gigantomachies Nr. 145 Taf. XXIX; LIMC IV Gigantes Nr. 173.
- 20 Die Rekonstruktion der Szene weist auf eine außergewöhnliche Ikonographie: Der Griff des Angreifers an das rechte Handgelenk des Giganten impliziert eine stärker nach vorne gebeugte Haltung, die in der sonstigen Sieger-Ikonographie eher selten mit dem Motiv der von oben zustoßenden Lanze kombiniert wird.
- 21 sf. Schale, Athen, Nat. Mus. Akr. 1632: BA 15673; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 1632 Taf. 84; Vian, Gigantomachies Nr. 111 Taf. XXIII; LIMC IV Ge Nr. 4\*.
- 22 Im Detail finden sich freilich eine Reihe von Unterschieden: So sind die Kampfrichtungen von Hermes und Dionysos spiegelsymmetrisch angelegt, auch der ge-



- stürzte Gegner des Poseidon ist umgedreht. Doch trotz dieser Unterschiede wird die Abhängigkeit von einem gemeinsamen Vorbild aus der Anordnung der Szenen sowie der z.T. ungewöhnlichen ikonographischen Konzeption evident.
- 23 Weitere frühe Gigantomachiebilder, die wie die besprochenen Beispiele auf dasselbe Vorbild zurückzuführen sind: sf. Kantharos, Athen, Nat. Mus. Akr. 2134: ABV 347; Add<sup>2</sup> 94; BA 9922=301942; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 2134 Taf. 94; Vian, Gigantomachies Nr. 106 Taf. XXV; LIMC IV Gigantes Nr. 106\*; Giuliani, Gigantes 268f.; — sf. Kleinmeisterschale, Athen, Agora Mus. P 1635. 1643. 1953. 2033. 2040. 2119. 2192: BA 9112=15672; C. Roebuck, *Hesperia* 9, 1940, 199f. Nr. 134 Abb. 31; M.B. Moore, in: G. Kopcke – M. Moore (Hrsg.), *Studies in Classical Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (1979) 23ff. Taf. III 1–2.4; — sf. Lebes-Frgt., Athen, Nat. Mus. Akr. 608: BA 16587; Graef – Langlotz, Akropolis I Nr. 608 Taf. 39 (Gegner des Dionysos); Vian, Gigantomachies Nr. 109; — sf. Kantharos-Frgt., London, BM B 601.48: BA 15117; J.D. Beazley – H.G.G. Payne, *JHS* 49, 1929, 263 Nr. 36 Taf. 15,28; Vian, Gigantomachies Nr. 112 Taf. XXVII; LIMC IV Gigantes Nr. 111\* (Gegner des Zeus).
  - 24 sf. Halsamphora des KylleniosM, Paris, Louvre E 732: BA 14590; Pottier, *Vases* 2, 68f. E732 Taf. 54; Vian, Gigantomachies Nr. 96 Taf. XXII; LIMC IV Gigantes Nr. 170\*. — Vgl. auch: sf. Dinos des KylleniosM, Malibu, Getty Mus. 85.AE.194, 82.AE.86, 81.AE.211: BA 10047; LIMC IV Gigantes Nr. 171\*; M.B. Moore, *Greek Vases* 2 (1985) 21ff. Abb. 1–20 Ill. I; Dies., *Greek Vases* 4 (1989) 33ff. Abb. 1–8. Die Rekonstruktion der Gigantomachiedarstellung ist nur ansatzweise möglich, die von Moore, *Greek Vases* 2 (1985) 26f. Ill. I publizierte Gesamtrekonstruktion bleibt in vielen Partien unsicher und ist in manchen Punkten zudem überholt.
  - 25 sf. Halsamphora in der Art des Exekias, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. 623: ABV 147.2; Para 61; BA 310411; Vian, Gigantomachies Nr. 113; LIMC IV Gigantes Nr. 114\*. — Vgl. auch sf. Kantharos des Exekias, Gravisca: B. Iacobazzi, *Gravisca. Scavi nel santuario greco: Le ceramiche attiche a figure nere* 1 (2004) 52ff.
  - 26 sf. Halsamphora des M.v.Vatikan 365, München, Antikensmlg. 1437 (J 726): BA 745; CVA München 7 Taf. 339–340; Vian, Gigantomachies Nr. 131; LIMC IV Gigantes Nr. 126\*.
  - 27 sf. Amphora des SchaukelM, New York, MMA 98.8.11: ABV 308.65; Add<sup>2</sup> 82; CVA New York, MMA 4 Taf. 22,1–4; Vian, Gigantomachies Nr. 312; LIMC IV Gigantes Nr. 269a\*; Böhr, Schaukelmaler Nr. 115 Taf. 119.  
Vgl. auch sf. Amphoren desselben Malers: Tarent, Mus. Arch. Naz. 20.272: ABV 306.36; Add<sup>2</sup> 81; BA 301516; Böhr, Schaukelmaler Nr. 7 Taf. 5; Vian, Gigantomachies Nr. 314; LIMC IV Gigantes Nr. 269d; — Kopenhagen, Nat. Mus. 3672: ABV 307.58; Add<sup>2</sup> 82; BA 301538; Vian, Gigantomachies Nr. 309; LIMC IV Gigantes Nr. 174\*; Böhr, Schaukelmaler Nr. 90 Taf. 88B.
  - 28 sf. Halsamphora des AntimenosM, München, Antikensmlg. 1550: BA 6212; CVA München 9 Taf. 5; Vian, Gigantomachies Nr. 322; LIMC IV Gigantes Nr. 278; — sf. Halsamphora des LysippidesM, München, Antikensmlg. 1485 (J 719): ABV 263.4; Add<sup>2</sup> 68; BA 302287; CVA München 8 Taf. 375.
  - 29 sf. Halsamphora des SchaukelM, München, Antikensmlg. 1489 (J 1333): ABV 308.69; Add<sup>2</sup> 82; CVA München 9 Taf. 44,1; — sf. Halsamphora, Cambridge, Fitzwilliam Mus. 19.17: BA 12771; CVA Cambridge 1 Taf. 11,2a; Vian, Gigantomachies Nr. 161 Taf. XXXI.
  - 30 sf. Halsamphora des M. der klagenden Trojanerinnen, Paris, Louvre F 248: BA 7596; Kunze-Goette, Kleophrades-Maler Taf. 58; Vian, Gigantomachies Nr. 320; LIMC IV Gigantes Nr. 277\*.
  - 31 sf. Halsamphora der Klasse von Cambridge 49, Cambridge, Fitzwilliam Mus. G 49: ABV 316.1; Add<sup>2</sup> 85; BA 301642; CVA Cambridge 1 Taf. 11,1a; Vian, Gigantomachies Nr. 319; LIMC VII Poseidon Nr. 175\*.

- 32 sf. Halsamphora, Rhodos, Arch. Mus. 13415: BA 14435; CVA Rodi III He Taf. 3, 1–3; Clara Rhodos IV, 1931–39, 153 ff. Abb. 151.
- 33 sf. Hydria der LeagrosGr, Berlin, Antikensmlg. F 1909: ABV 665; Add<sup>2</sup> 147; BA 306431; CVA Berlin 7 Taf. 25,1; — sf. Lekythos des AthenaM, New York, MMA 07.286.68: ABV 522; Para 260; BA 330736; ABL 255.30 Taf. 45,4a–b; Vian, Gigantomachies Nr. 157 Taf. XXX; LIMC IV Gigantes Nr. 202\*.
- 34 s. S. 51 ff. 104 ff. 114 ff. 182 ff.
- 35 sf. Kolonnenkrater, Budapest, Mus. Hongrois des Beaux-Arts 51.837: BA 19378; BMusHongr 82–93, 2000, 29 f. Abb. 11.
- 36 rf. Schale des Euthymides, Athen, Nat. Mus. Akr. 211: ARV<sup>2</sup> 29.30; BA 200125; Graef – Langlotz, Akropolis II Nr. 211 Taf. 10; Vian, Gigantomachies Nr. 331 Taf. XXXIV; LIMC IV Gigantes Nr. 299\*; Giuliani, Giganten 277.
- 37 Die Art, wie der Gigant seinen Schild extrem weit nach vorne geführt hält, ohne daß der Körper mit dem Waffenarm ebenfalls nach rechts bewegt erscheint, weist auf ein Zurücksinken des Giganten.
- 38 Zur ungewöhnlichen Tracht des Giganten s. S. 300 ff.
- 39 rf. Schale der PezzinoGr, Deutschland, Privatsmlg.: BA 30264; Güntner, Mythen 74 ff. Nr. 21; LIMC IV Gigantes Nr. 323.
- 40 Dieser Wandel in der Ikonographie des Hephaistos ist bezeichnend. Auf manchen der früheren Vasenbilder, etwa dem Kantharos von der Athener Akropolis, Athen, Nat. Mus. Akr. 2134 (s. S. 704 Anm. 23), aber auch noch am Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi (LIMC IV Gigantes Nr. 2\*<sup>o</sup>; Schefold, GHS II 60), erscheint der lahme Gott im eher a-hoplitischen Kampf, indem er seinen Blasebalg betätigt und Eisenstücke zum Glühen bringt, die dann gegen die Giganten geschleudert werden. An die Stelle dieses Fernkampfes tritt nun am Ende des 6. Jh. ein Auftritt, der eindeutig dem hoplitischen Nahkampf angeglichen ist, indem der Gott äußerst agil in das direkte Kampfgeschehen eingreift und mit Zangen die glühenden Eisenstücke gegen seinen Gegner führt. Hierin zeigt sich, wie wichtig damals das hoplitische Auftreten für die Definition des Siegers offensichtlich wurde. Und zugleich auch, wie groß damals das Interesse an aufsehererregenden Formen brutaler Gewalt war, daß ein solches aggressives Motiv Eingang in die Gigantomachie-Ikonographie finden konnte. Einmal aufgekommen, begegnet der seinen Gegner malträtierende Hephaistos dann häufiger in den Gigantomachiebildern des späten 6. und früheren 5. Jh.; nach Abklingen der pathetischen Gewalt-Ikonographie ab den 70er Jahren verliert sich das Motiv bezeichnenderweise wieder, bzw. wird die Rolle des Hephaistos dann von Göttinnen übernommen, die mit brennenden Fackeln gegen ihre Gegner vorgehen, s. S. 317 ff.
- Zum Wandel in der Hephaistos-Ikonographie: Vian, Guerre des géants 90 f.; Schefold, GHS II 60; Schefold, Göttersage 93; F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 262 s.v. Gigantes; Francis, Image 40 ff. (seine Erklärung für das neue Interesse an Hephaistos aus den historischen Erfahrungen der Athener bei den Siegen von Salamis/Plataiai, die er am Beispiel der Schale des BrygosM in Berlin (Abb. 197) diskutiert, kann ich nicht nachvollziehen).
- Weitere Beispiele für den neuen Auftritt des Hephaistos: rf. Schale des Onesimos, London BM E47 (Abb. 200); rf. Schale des BrygosM, Berlin, Antikensmlg. F 2293 (Abb. 197); sf. Lekythos des TheseusM, Athen, Mus. for Cycladic and Archaic Art 265 (Para 256; Add<sup>2</sup> 129; BA 351527; LIMC IV Gigantes Nr. 296); rf. Schale des M. der Pariser Gigantomachie, Paris, Cab. Méd. 573 (Abb. 209); in abgeschwächter Form: rf. Kelchkrater des NiobidenM, Ferrara, Mus. Naz. 2891 (Abb. 218); rf. Kelchkrater in der Art des NiobidenM, Basel, Antikenmus. und Smlg. Ludwig LU 51 (Abb. 219).
- 41 s. S. 51 ff. 104 ff. 114 ff. 182 ff. 241 ff.

- 42 rf. Skyphos des NikosthenesM, Paris, Louvre G 66: ARV<sup>2</sup> 126.25; Para 333; Add<sup>2</sup> 176; BA 201053; Pottier, Vases II 149f. Taf. 96; LIMC V Hermes Nr. 830\*.
- 43 rf. Pelike des ArgosM, Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 498: ARV<sup>2</sup> 254.7; Para 350; BA 202914; CVA Genf 1 Taf. 13,1.3; Vian, Gigantomachies Nr. 340 Taf. XXXVIII; LIMC IV Gigantes Nr. 328, V Hermes Nr. 832\*.
- 44 Die Benennung der Kampfszene läßt sich freilich nicht sichern, grundsätzlich ist in dieser Zeitstufe ein Kampf des Ares gegen Giganten ikonographisch nicht von einem normalen Hoplitenkampf zu unterscheiden. Die Gegenüberstellung der Szene mit dem Gigantenkampf des Hermes, mit ihrem auffallenden Rekurs auf die Ikonographie des siegreichen Angreifers in Haltung und Aktion, mag vielleicht eine mythische Identifizierung plausibel erscheinen lassen; und auch die auffallend reiche Dekoration des Schildes, die den siegreichen Hopliten in ungewöhnlicher Weise hervorhebt, mag eine Benennung als Ares nahelegen. Aber sichere Argumente für eine Identifizierung ergeben sich hieraus nicht.
- 45 Ähnlich gestaltet sich auch die Kampfszene auf der gegenüberliegenden Seite, soweit ihr fragmentarischer Erhaltungszustand dies zu beurteilen erlaubt (die bei Vian, Gigantomachies Taf. XXXVIII Nr. 340 abgebildete ehemalige Ergänzung trifft kaum das Richtige): Der Unterliegende sinkt in der Mitte zu Boden, die wohl zerbrochene Lanze gleitet ihm aus der gesenkten Rechten; der siegreiche Angreifer (Ares?) stößt ihm, wie es auch Hermes tut, gleichfalls das Schwert von oben in die Brust, alles weitere bleibt unklar.
- 46 rf. Lekythos des Douris, Cleveland, Mus. of Art 1978.59: BA 5168; CVA Cleveland Taf. 70,2–3. 71,1–2; LIMC IV Gigantes Nr. 350\*; Moon, Midwestern Collections 186f. Nr. 105 Taf. VI.
- 47 rf. Schale des BrygosM, Berlin, Antikensmlg. F 2293: ARV<sup>2</sup> 370.10; Para 365, 367; Add<sup>2</sup> 224; BA 203909; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 160; CVA Berlin 2 Taf. 67,1–2. 68,1–4; Vian, Gigantomachies Nr. 335 Taf. XXXVI; LIMC IV Gigantes Nr. 303\*.
- 48 Zum Phänomen der Enthoplitisierung der Giganten s. bes. die Diskussion bei Giuliani, Giganten 277 ff.; ferner: Vian, Guerre des géants 26; Schefold, Göttersage 93; F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 251 f. s.v. Gigantes; Carpenter, Dionysian Imagery III 23 f.
- 49 s. S. 705 Anm. 36.
- 50 sf. Skyphos des TheseusM, Kunsthandel: BA 7138; MuM Basel, Kunstwerke der Antike 51, 14.–15.3.1975, Nr. 133 Taf. 28; Sotheby's, London, sale catalogue 13.–14.7.1981, 116 Nr. 261.
- 51 rf. Stamnos des KleophradesM, Paris, Louvre CP 10748: ARV<sup>2</sup> 187.55; Add<sup>2</sup> 188; BA 201707; LIMC IV Gigantes Nr. 324\*; Carpenter, Dionysian Imagery II Taf. 3B.
- 52 rf. Schale des Onesimos, London, BM E 47 (1894.3–14.1): ARV<sup>2</sup> 319.3; Add<sup>2</sup> 214; BA 203256; CVA London 9 Taf. 8; Vian, Gigantomachies Nr. 333; LIMC IV Gigantes Nr. 301. Auf der gegenüberliegenden Außenseite treten die Giganten dagegen als Hopliten auf (der angreifende Hoplit ist inschriftlich als Porphyryon ausgewiesen); wieweit auch das Innenbild der Schale eine Szene der Gigantomachie zeigte, bleibt unklar; erkennbar ist lediglich die Darstellung eines entschiedenen Kampfes.
- 53 rf. Hydria des TyszkiewiczM, London, BM E 165: ARV<sup>2</sup> 294.62; Add<sup>2</sup> 211; BA 203036; CVA London 5 III Ic Taf. 71,3. 72,4; Vian, Gigantomachies Nr. 343; LIMC IV Gigantes Nr. 329\*.
- 54 rf. Stamnos des TyszkiewiczM, London, BM E 443: ARV<sup>2</sup> 292.29; Para 356; Add<sup>2</sup> 210; BA 203003; CVA London 3 III Ic Taf. 21,3a–c; Vian, Gigantomachies Nr. 344 Taf. XXXIV; LIMC IV Gigantes Nr. 330; Carpenter, Dionysian Imagery II 17 f. Taf. 2a–b.
- 55 Carpenter, Dionysian Imagery II 23 f., unter Rekurs auf die unsichere Datierung der Vasenbilder vor 490.

- 56 Giuliani, Giganten 277 mit Anm. 40.
- 57 Giuliani, Giganten 278ff. bes. 281f. — Das hier skizzierte Modell ist jedoch nur als *eine* Seite einer komplexeren Situation zu verstehen. Denn zunächst funktioniert die Konstituierung des neuen Gegenbildes nur partiell als Alternative zu dem letztlich weiterhin dominierenden Bild des hoplitisierten Giganten (wobei beide Versionen vereinzelt sogar in einem Bild kombiniert vorgetragen werden konnten, s. S. 307). Und umgekehrt gewinnt auch auf der Seite der Hopliten-Ikonographie die Betonung der Rüstung, im Sinne einer Konstituierung des zugehörigen Idealbildes, damals nicht ein solch dominierendes Gewicht, im Gegenteil: Im ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. läßt sich sogar auch im Horizont der Hoplitenkämpfe eher eine partielle ‚Enthoplitisierung‘ beobachten, s. S. 708f. Anm. 68.
- 58 Hierbei geht es mir um das Motiv eines *schlichten* Felltragens, wie es vor allem in dem Motiv des um die Schultern geworfenen und vorne auf der Brust mit den Tatzen zusammengeknöteten Fells formuliert ist. Absetzen möchte ich dies von der stärker ‚zivilisierten‘ Tragform eines raffinierter drapierten und zusammengeknöteten Fells, in der Art ähnlich den schräg geführten Mäntelchen der archaischen Frauentracht, in der das Fell über eine Schulter zur anderen Körperseite herabgeführt ist und eng am Körper anliegt, häufig auch gegürtet getragen wird. Diese zweite Form des raffinierten Felltragens findet sich im 6. Jh. bei einer Reihe von Figuren, einerseits den Trabanten des dionysischen Thiasos, andererseits Jägern und Kriegern, s. allgemein hierzu die Beispiele bei S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. v.Chr. (1998) 39f. mit Anm. 208, 210; hierbei wird das Fell immer über einem Gewand, nie aber auf der nackten Haut getragen. Im Unterschied hierzu betont das schlichter umgeworfene und chlamys-artig getragene Fell stärker den Charakter der Wildheit; im 6. Jh. sind es entsprechend auch weniger Figuren extremeren Wesens, die diese Tracht aufweisen: neben Herakles als dem Helden wilder Stärke par excellence etwa Dionysos (s.u.) oder Artemis im Gigantenkampf, s. hierzu Carpenter, Dionysian Imagery I 64ff. Und es ist gerade diese Form des schlichten Felltragens, die am Ende des 6. Jh. plötzlich eine inflationäre Beliebtheit erfährt.
- 59 rf. Schale des ErzgießereiM, Philadelphia, University Mus. 31.19.2: ARV<sup>2</sup> 402.20; Para 370; BA 204361; D.C. Kurtz (Hrsg.), Greek Vases (1989) Taf. 59,1. s. weiterhin S. 413ff. mit Abb. 305. 320–324. 345. 349–350.
- 60 Zum Auftreten und zur Bedeutung von Wolfsfellen: L. Giuliani – S. Muth, in: Die zweite Haut. Panther-, Wolfs- und Ferkelfell im Bild des Satyrn. Ausstellung MFA München 2005 (2005) 27ff.
- 61 sf. Skyphos des TheseusM, Malibu, Getty Mus. S82.AE.40, 86.AE.146: BA 10150; CVA Malibu 2 Taf. 76,1–4. — Offensichtlich bedient sich der TheseusM mit einem besonderen Interesse des Felles als Distinktionsmerkmal: Neben dem Bild der Gorgonen wählte er auf dem oben besprochenen Skyphos im Kunsthandel (Abb. 198) die Darstellung der Giganten mit Wolfsfellen.
- 62 Interessanterweise bleiben es derartige extrem gefährliche Kreaturen der wilden Natur, die in dieser Zeit neu mit der Felltracht versehen werden können. Andere Repräsentanten einer gleichfalls zivilisationsfeindlichen Wildnis, wie etwa die Wege-lagerer Skiron, Prokrustes oder Sinis, die Theseus auf seinem Weg von Troizen nach Athen aus dem Weg räumt, werden nie mit Fellen ausgezeichnet (gleichwohl ihre Darstellung ebenfalls im späten 6. Jh. ikonographisch konzipiert wird).

In diesem Zusammenhang einer zusätzlichen Verwilderung wilder Monster ist wohl auch die ikonographische Entwicklung bei Minotauros zu verstehen: Da der Stiermensch schon als felltragend konzipiert ist, bekommt er zwar kein weiteres Fell umgeworfen, doch wird seit dem ausgehenden 6. Jh. das Fell des Minotauros zunehmend in seiner fellartigen Struktur betont, indem analog zum Pantherfell sein Fell mit einem Punktdekor versehen wird und damit der Fellcharakter pointierter hervorgehoben wird, s. z.B. LIMC VI Minos I Nr. 20–21, Minotauros Nr. 23.

- 63 Satyrn mit Fell im (Giganten-)Kampf: z.B. rf. Schale des BrygosM, Athen, Ephorat O.30 (BA 3858; Carpenter, *Dionysian Imagery* II Taf. 4B); rf. Schalenfrgt., Kiel, Antikensmlg. B 815 (BA 29123; CVA Kiel 2 Taf. 42,6). Allgemein hierzu, mit weiteren Beispielen: Vian, *Guerre des géants* 88; Carpenter, *Dionysian Imagery* II 25. 29f. — Selten können auch Mänaden ein Wolfsfell tragen, Giuliani – Muth a.O. 33f. mit Abb. 32.
- 64 Weitere Bilder zwischen 520–480/70: sf. Psykter des NikosthenesM, Houston, de Menil Collection 70.53, um 530/20: BA 478; LIMC IV Gigantes Nr. 153\*; — sf. Halsamphora, Berlin, Antikensmlg. F 1865, um 520–500: BA 9560; LIMC IV Gigantes Nr. 193; — rf. Schale des Oltos, London, BM E 8, um 520–500: ARV<sup>2</sup> 63.88; Add<sup>2</sup> 165; BA 200524; LIMC IV Gigantes Nr. 365\*; Carpenter, *Dionysian Imagery* II Taf. 1B; — sf. Lekythos des DiosphosM, Hamburg, Kunsthandel, um 500: BA 5721; W. Hornbostel, *Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke Griechischer Vasenkunst in Privatbesitz* (1986) 80f. Nr. 36; — rf. Schale der PezzinoGr, deutscher Privatbesitz (Abb. 193); — rf. Volutenkrater des AltamuraM in London (Abb. 215; Reste eines um die Schultern gelegten Fells); — rf. Kelchkratere des BlenheimM in Bologna sowie in St. Petersburg (Abb. 214).

Im Unterschied zu den anderen damals neu aufkommenden Fellträgern ist bei Dionysos das Tragen eines umgeworfenen Fells bekanntlich ein altes Motiv; schon die frühen Gigantomachiebilder der 60er und 50er Jahre des 6. Jh. zeigten ihn in dieser Tracht (z.B. Abb. 175. 177). Allgemein hierzu: Vian, *Guerre des géants* 83ff.; Carpenter, *Dionysian Imagery* I 64ff., II 24; F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 261 s.v. Gigantes.

- 65 Schon bei Homer werfen sich die kämpfenden Helden vor Troia bei ihrer Wappnung ein Raubtierfell um, so etwa Hom. Il. 10,23f. 29f. 177f.
- 66 rf. Schale des EpeleiosM, Rom, Villa Giulia 50393: ARV<sup>2</sup> 147.25; Add<sup>2</sup> 179; BA 201313; Mingazzini, *Vasi* II Taf. CIV,1. CV,1–2. Die Kampfszene ist nicht eindeutig zu benennen, die Palme zwischen den beiden Kämpfern mag auch auf einen mythischen Kampf weisen.
- 67 rf. Schale des Onesimos, Rom, Villa Giulia 121110: BA 13363; LIMC VII Theano Nr. 10\*; D. Williams, *Greek Vases* 5 (1991) 54 Abb. 8, 55 f. (die Erklärung des Pantherfells aus dem narrativen Kontext der Theano-Rettung, 56 Anm. 70, überzeugt nicht: Warum soll Odysseus ein Pantherfell tragen, wenn dies das Signal für die Verschonung von Theanos Haus war?).

Ferner rf. Schale des Onesimos, Athen, Mus. Nat. Akr. 212, um 500/490: Graef – Langotz Akropolis II Taf. 10 Nr. 212; M.Z. Pease, *Hesperia* 5, 1936, 257f. Nr. 5 Abb. 5; Mangold, *Kassandra* 125f. Abb. 63. Die Deutung der felltragenden Figur als Herakles, so Pease und Mangold a.O., ist falsch: Die Fragmente der Schale (insbes. das Frgt. mit der eilenden Troianerin, das nicht auf die Seite mit Priamos und Kassandra, sondern nur auf die gegenüberliegende Seite gehören kann) weisen eindeutig auf eine Fortsetzung der Ilioupersisdarstellung auf der zweiten Schalen-seite, so daß der Krieger mit dem umgeworfenen Raubtierfell als einer der Achaier anzusprechen ist. Zur Rekonstruktion s. S. 755 Anm. 155.

- 68 Giuliani, *Giganten* 278 hebt zu Recht hervor, daß die verschiedenen Arten des Fell-tragens unterschiedliche Implikationen haben. — Im Fall der Giganten mag man beim Tragen des Fells auf der nackten Haut freilich noch einen weiteren Aspekt bedenken, der den Kontrast der verschiedenen Trachten verschiebt: Parallel zu den Giganten legen seit dem späten 6. Jh. auch die normalen Hoplitenträger Helden vor Troia mehr und mehr ihre schwere Hoplitentracht ab und treten entweder nackt oder nur mit der Chlamys bekleidet auf, infolge einer betonteren Akzentuierung des trainierten Körpers als Träger der eigentlichen Kraft (s. dazu bes. T. Hölscher, *Gnomon* 65, 1993, 527f.; Hölscher, *Frühzeit* 30ff. bes. 45ff.; zur partiellen Enthoplitisierung der Hoplitenträger um 500 s. auch Recke, *Gewalt* 19. 214). Vor diesem Hintergrund war es vielleicht näherliegend, auch die Giganten nun ihrer Rüstung zu ent-



kleiden – wobei dann allerdings die Enthoplitisierung der Giganten weniger in einem direkten, als vielmehr komplizierteren kausalen Zusammenhang zu ihrer Verwilderung stünde: Nicht der Kontrast ‚stark gerüstete Hopliten‘ vs. ‚nackte Giganten mit Fellen‘, sondern mehr der Kontrast ‚nackte Hopliten mit Chlamys‘ vs. ‚nackte Giganten mit Fellen‘ würde dabei die neue Ikonographie primär bestimmen.

- 69 Eine ähnliche Lösung findet sich bei den gleichzeitigen Bildern vom Kampf des Theseus gegen Minotaurus: s. S. 527. 583f. sowie Muth, Minotaurus 16ff.
- 70 Anders als bei den gleichzeitigen Kentaurenbildern, bei denen die zusätzliche Verwilderung schnell zum Standard wurde (und leichter werden konnte, da bei den Kentauren zugleich auch ihr Erscheinungsbild den Aspekt der Gefährlichkeit veranschaulicht, so daß die Gefahr einer Konterkarierung hier weniger bestand).
- 71 rf. Kelchkrater des BerlinerM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 4226: BA 14485; CVA Florenz 2 III I Taf. 36,1–2; LIMC IV Gigantes Nr. 326; — rf. Stamnos des TroilosM, Williamstown (MA), Williams College 1964.9: ARV<sup>2</sup> 1643.10bis; Para 356; Add<sup>2</sup> 211; BA 275166; Buitron, New England 86 Nr. 41; LIMC IV Gigantes Nr. 360.
- Weitere Beispiele: rf. Kelchkrater des BerlinerM, Vibo Valentia, Mus. Arch. Statale 401: BA 9620; P.E. Arias, Cinquanta anni di ricerche archeologiche sulla Calabria 1937–1987 (1988) 364 Abb. 359; — rf. Pelike des SyleusM (oder des M.v. Cabinet des Médailles 390), Paris, Louvre G 228: ARV<sup>2</sup> 250.14; Add<sup>2</sup> 203; BA 202517; CVA Paris, Louvre 8 III Ic Taf. 45,2.8; Vian, Gigantomachies Nr. 339 Taf. XXXVIII; LIMC IV Gigantes Nr. 325; — rf. Amphora des DiogenesM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 84: ARV<sup>2</sup> 248.3; BA 202472; LIMC VII Poseidon Nr. 177\*; — rf. Stamnos des TyszkiewiczM, London, BM E443 (Abb. 202B); — rf. Stamnos des SyleusM, Paris, Louvre CP 11073: ARV<sup>2</sup> 251.37; BA 202490; LIMC IV Gigantes Nr. 327\*; — rf. Hydria in der Art des M.v.Cabinet des Médailles 390, Rom, Villa Giulia, Smlg. Castellani: ARV<sup>2</sup> 255; J. Overbeck, Kunstmythologie (1871–78) Taf. 12 Nr. 27; LIMC IV Gigantes Nr. 359; — rf. Spitzamphora des SyleusM, Brüssel, Mus. Royaux R 303: ARV<sup>2</sup> 249.6; Para 350; Add<sup>2</sup> 203; BA 202485; CVA Brüssel III Ic Taf. 9b; LIMC IV Gigantes Nr. 335\*; — rf. Hydria des AlkimachosM, Smlg. Sinopoli 83: ARV<sup>2</sup> 1659; BA 275279; E. Paribeni u. a., Aristaioi. La collezione Giuseppe Sinopoli (1995) 40, 331 ff. Nr. 83.
- 72 rf. Schale des M.d.Pariser Gigantomachie, Paris, Cab. Méd. 573: ARV<sup>2</sup> 417.1; Add<sup>2</sup> 234; BA 204546; Gerhard, Trinkschalen Taf. A–B; Vian, Gigantomachies Nr. 335 Taf. XXXVI; LIMC IV Gigantes Nr. 305; A.B. Cook, Zeus III (1940) 16 Abb. 4 Taf. III A–C; Boardman, Rotfigurige Vasen I Abb. 280,1–2; Francis, Image 41 f. Abb. 18.
- 73 rf. Kyathos des OinophileM, Berlin, Antikensmlg. F 2321: ARV<sup>2</sup> 333.3; BA 203429; CVA Berlin/Ost 1 Taf. 39,1–4; Vian, Gigantomachies Nr. 373 Taf. XLI; LIMC IV Gigantes Nr. 369\*.

Weitere Beispiele mit fliehenden Giganten: rf. Hydria des BerlinerM, Urbana-Champaign, Univ. of Illinois, Krannert Art Mus. K70.7.1: BA 18466; CVA Urbana-Champaign, Univ. of Illinois 1 Taf. 21,1–4; LIMC IV Gigantes Nr. 347; — rf. Halsamphora des BerlinerM, Sperlonga, Mus.: Para 344.52ter; BA 352478; G. Iacobi, L'antro di Tiberio a Sperlonga (1963) Abb. 152–154; G. Iacobi, L'antro di Tiberio e il Museo di Sperlonga (1963) Abb. 65f.

- 74 Weiteres Beispiel extrem stürzender Giganten: rf. Kolonnettenkrater des TyszkiewiczM, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue 10.–11.12.1984, Nr. 324.
- 75 s. S. 123ff, 219ff. 257ff.
- 76 rf. Hydria des SyleusM, New York, Kunsthandel: ARV<sup>2</sup> 252.43; Para 350; BA 202496; Bothmer, Bastis 280 f. Nr. 163; Sotheby's, New York, sale catalogue 9.12.1999, 155 Nr. 135. — Ähnlich: rf. Kolonnettenkrater in der Art des M.v.Cabinet des Médailles 390, Wien, Kunsthist. Mus. 688: ARV<sup>2</sup> 255.2; Add<sup>2</sup> 203; BA 202916; CVA Wien 2 III I Taf. 86,1–3; Vian, Gigantomachies Nr. 366 Taf. XL; LIMC IV Gigantes Nr. 361\*.
- 77 rf. Amphora des Hermonax, Moskau, Pushkin Mus. II 1b 632 (B1751/45): CVA Moskau 4 Taf. 1,1–2. — Ähnlich: rf. Stamnos des M.d. Yaler Lekythos, Orvieto,

- Mus. Civ. 1044: ARV<sup>2</sup> 657.1; Add<sup>2</sup> 277; BA 207660; CVA Umbria, Orvieto III Ic Taf. 9–10; Vian, Gigantomachies Nr. 376 Taf. XL; LIMC IV Gigantes Nr. 372; Carpenter, Dionysian Imagery III Taf. 6A–B.
- 78 rf. Kantharos des AmphitriteM, Boston, MFA 98.932: ARV<sup>2</sup> 482.34; Para 422; BA 205038; Caskey – Beazley, Boston III Taf. LXXXV Nr. 152; Vian, Gigantomachies Nr. 347; LIMC IV Gigantes Nr. 332.
- 79 rf. Kelchkrater des BlenheimM, St. Petersburg, Ermitage 1149 (765): ARV<sup>2</sup> 598.2; Add<sup>2</sup> 265; BA 206924; Peredolskaja, Ermitage Nr. 175 Taf. CXV,2; Vian, Gigantomachies Nr. 385; LIMC IV Gigantes Nr. 381; Carpenter, Dionysian Imagery III Taf. 7A. — Ähnlich auch ein Kelchkrater desselben Malers, Bologna, Mus. Civ. Arch. 286: ARV<sup>2</sup> 598.3; Add<sup>2</sup> 265; BA 206925; Pellegrini, Bologna II Nr. 286; CVA Bologna 4 Taf. 75,2. 76,1; Vian, Gigantomachies Nr. 383; LIMC IV Gigantes Nr. 380.
- 80 rf. Volutenkrater des AltamuraM, London, BM E 469: ARV<sup>2</sup> 589.1; Add<sup>2</sup> 264; BA 207137; Pfuhl, Malerei III Taf. 193 Abb. 510; Prange, Niobidenmaler Nr. A1 Taf. 51f.; Vian, Gigantomachies Nr. 337 Taf. XXXVI; LIMC IV Gigantes Nr. 309; Arafat, Zeus Taf. 2.
- 81 Zum Wiederaufkommen dieser Kampfszenen seit den 70er Jahren s. S. 222ff. 258.
- 82 rf. Halsamphora des BerlinerM, Paris, Louvre G 204: ARV<sup>2</sup> 202.90; BA 201898; CVA Paris, Louvre 6 III Ic Taf. 37,8–9. 38,1–2; Vian, Gigantomachies Nr. 350; LIMC IV Gigantes Nr. 338; Arafat, Zeus Taf. 1.
- 83 rf. Halsamphora in der Art des ProvidenceM, Agrigent, Mus. Arch. Reg. AG 22256: BA 31785; L. Braccisi u.a., Veder Greco. Le necropoli di Agrigento, Ausstellung Agrigent 1988 (1988) 363 Nr. 1.
- 84 rf. Halsamphora des ProvidenceM, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Mus. 257: ARV<sup>2</sup> 635.3; BA 207354; CVA Braunschweig Taf. 20,1–4; LIMC IV Gigantes Nr. 339.  
Weitere Beispiele: rf. Halsamphora des ProvidenceM, London, BM E 303: ARV<sup>2</sup> 636.4; Add<sup>2</sup> 273; BA 207355; CVA London 5 III Ic Taf. 53, 3a–b; LIMC IV Gigantes Nr. 373; — rf. Halsamphora des M. der Yaler Lekythos, Oxford, Ashmolean Mus. 1937.681: ARV<sup>2</sup> 657.6; Para 403; BA 207665; LIMC IV Gigantes Nr. 364.
- 85 rf. Kelchkrater des AltamuraM, Paris, Petit Palais 868: ARV<sup>2</sup> 592.36; BA 206859; CVA Paris, Petit Palais Taf. 23,1–5; Vian, Gigantomachies Nr. 346; LIMC IV Gigantes Nr. 331; Arafat, Zeus Taf. 3.
- 86 Hierzu S. 113. 122f. 126. 223f. 224ff.
- 87 rf. Kelchkrater des NiobidenM, Ferrara, Mus. Naz. 2891 (T 313): ARV<sup>2</sup> 602.24; Para 395; Add<sup>2</sup> 266; BA 206956; CVA Ferrara 1 Taf. 17–18; Alfieri – Arias, Spina 40ff. Taf. 34ff.; Spina 88f. Abb. 63–66; D. Faccenna, ArchClass 6, 1954, 267ff. Taf. 92–109; Prange, Niobidenmaler 187f. N32; Vian, Gigantomachies Nr. 338 Taf. XXXVII; LIMC IV Gigantes Nr. 311\*.
- 88 Hekate: LIMC IV Gigantes Nr. 311. — Demeter: E. Berger – R. Lullies, Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I (1979) 138ff. Nr. 51 (zur analogen Darstellung auf dem Krater in Basel, Abb. 219). — Artemis: Schefold, Göttersage 98f.
- 89 Die Abhängigkeit von der Ikonographie des Hephaistos, der mit seinen glühenden Eisenstücken den Gegner verbrennt, ist offensichtlich. Um so interessanter bzw. bezeichnender ist, daß diese drastische Kampfesart von dem Gott nun auf eine Göttin übertragen wird, s. S. 319f.
- 90 Das Phänomen der aggressiven Göttinnen ist in einem weiteren Zusammenhang zu sehen: Seit der Wende vom 6. zum 5. Jh. und dann in der 1. Hälfte des 5. Jh. mehren sich sukzessive die Auftritte aggressiver Frauen (Prokne, Thrakerinnen, Trojanerinnen, Artemis, Bacchen, Nereide), wohl im Kontext einer generellen Verschärfung aggressiver Gewalt in der damaligen Bilderwelt der attischen Vasen. Interessanterweise setzen die Göttinnen in der Gigantomachie erst in den 60er Jahren dazu an, während gleichzeitig und gerade konträr hierzu die Lapithinnen in den Bildern der Kentauiromachie als betont passive Opfer inszeniert werden, s. dazu ausführlicher S. 500ff. bes. 505f.

- 91 rf. Kelchkrater in der Art des NiobidenM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig LU 51: ARV<sup>2</sup> 1661.7bis; Para 396; Add<sup>2</sup> 268; BA 275292; E. Berger – R. Lullies, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I* (1979) 138ff. Nr. 51; Prange, *Niobidenmaler* 209 Nr. GN 16; LIMC IV Gigantes Nr. 312\*.
- 92 rf. Kelchkrater der PolygnotGr (Beazley: ‚Spätwerk‘ des M. d.zottigen Silene), Ferrara, Mus. Naz. 44893: ARV<sup>2</sup> 1680; Para 446; Add<sup>2</sup> 323; BA 275447; CVA Ferrara 1 Taf. 21; Alfieri, Spina Abb. 152ff.; Alfieri – Arias, Spina Taf. 69–73; Spina 100f. Abb. 78–81; LIMC IV Gigantes Nr. 313\*.
- 93 rf. Kelchkrater des NekyiaM, New York, MMA 08.258.21: ARV<sup>2</sup> 1086.1; Para 449; Add<sup>2</sup> 327; BA 214585; Richter – Hall, *Athenian Vases* Nr. 135 Taf. 137; Vian, *Gigantomachies* Nr. 349 Taf. XXXVII.
- 94 rf. Kelchkrater in der Art des PeleusM, Ferrara, Mus. Naz. 2892 (T 300): ARV<sup>2</sup> 1041.6; Para 443; Add<sup>2</sup> 319; BA 213529; CVA Ferrara 1 Taf. 19,1–2; Alfieri – Arias, Spina Taf. 66f.; Vian, *Gigantomachies* Nr. 386 Taf. XLII; LIMC IV Gigantes Nr. 315\*; Matheson, *Polygnotos* 196 Taf. 153A–B; Spina 100 Abb. 78. 338f.
- 95 Vergleichbar ist auch die ikonographische Ausgestaltung der Gigantomachie in den Metopen des Parthenon: Auch hier erscheinen die Giganten ausschließlich in ihrem verzweifelten Unterliegen vorgeführt, s. LIMC IV Gigantes Nr. 18\*<sup>o</sup>; C. Praschniker, *Parthenonstudien* (1928) 142ff.; F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon* (1967) 22ff. 198ff. Taf. 39–82.
- 96 s. S. 226ff. bes. 228ff. (Hoplitenkämpfe). 393ff. (Amazonomachie).
- 97 Wohl im Zusammenhang steht die gleichzeitige Dramatisierung der Kentauromachie, die sich ebenfalls aus dem Horizont des Hoplitenkampfes verabschiedet und nun stärker die Hybris der Kentauren und ihre Bestrafung durch die Lapithen thematisiert. Die Kentauromachie ist das einzige thematische Feld innerhalb der Kampfdarstellungen, das seit den wohl 60er Jahren ebenso eine, zum Teil ähnliche Pathetisierung erfährt, hierzu s. S. 500ff.
- 98 s. S. 233ff. 407ff.
- 99 rf. Schale des Aristophanes, Berlin, Antikensmlg. F 2531: ARV<sup>2</sup> 1318.1; Para 478; Add<sup>2</sup> 363; BA 220533; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 127; CVA Berlin 3 Taf. 119–121,2–3; Vian, *Gigantomachies* Nr. 388 Taf. XLIII; LIMC IV Gigantes Nr. 318\*.
- 100 rf. Halsamphora des SuessulaM, Paris, Louvre S 1677 (MNB 810): ARV<sup>2</sup> 1344.1; Para 482; Add<sup>2</sup> 367; BA 217568; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 96f.; Vian, *Gigantomachies* Nr. 393 Taf. XLVI; LIMC IV Gigantes Nr. 322\*; A.L. Giersecke, BABesch 74, 1999, 75ff. Abb. 9–10.
- 101 Überblick über die weitere ikonographische Entwicklung der Gigantomachie nach dem 5. Jh.: F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) 197ff. passim s.v. Gigantes; Schefold, *Göttersage* 104ff.
- 102 Entsprechend gestalten sich auch die sonstigen Bilder dieser Zeit: rf. Lekythos in der Art des MeidiasM, London, BM E 701: ARV<sup>2</sup> 1326.64; BA 220619; Vian, *Gigantomachies* Nr. 396 Taf. XLV; LIMC IV Gigantes Nr. 388\* (Artemis mit Fackeln einen Giganten malträtiertend); — rf. Kelchkrater in der Art des PronomosM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81521 (H 2883, M 1332): ARV<sup>2</sup> 1338; Para 481; Add<sup>2</sup> 366; BA 217517; Vian, *Gigantomachies* Nr. 389 Taf. XLIV; LIMC IV Gigantes Nr. 316; Schefold, *Göttersage* 100f. Abb. 132 (hier wird das unterlegene Agieren der Giganten von unten durch die pointierte Trennung der Parteien mittels des Himmelsbogens unterstrichen); — Frgt. eines rf. Volutenkraters aus dem Umkreis des PronomosM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 4729: ARV<sup>2</sup> 1346, 1691; Add<sup>2</sup> 368; BA 217584; CVA Würzburg 2 Taf. 40; Vian, *Gigantomachies* Nr. 392 Taf. XLVI; LIMC IV Gigantes Nr. 321 (vergleichbare Ikonographie zur Amphora des PronomosM in Paris); — Frgt. eines rf. Kelchkraters des SuessulaM, Leipzig, Univ. Antikensmlg. T 656: ARV<sup>2</sup> 1346, 1691; BA 217585; Vian, *Gigantomachies* Nr. 390 Taf. XLV; LIMC IV Gigantes Nr. 320\* (unterlegener Kampf der Giganten von unten nach oben).

- 103 In diesem Zusammenhang betont defensiver Schwäche könnte vielleicht auch der nächste, folgenschwere Schritt mit zu erklären sein, den die Ikonographie der Gigantomachie dann im frühen 4. Jh. tut: Die Giganten beginnen, ihre menschliche Gestalt nun einzubüßen und sich schlangenbeinig durch das Bild zu bewegen. Diese Entmenschlichung ist zweifelsohne ein weiterer Ausdruck der damals forciert gesuchten Verwilderung der Giganten – aber damit ist allein das Motiv des *schlangenbeinigen* Giganten noch nicht hinreichend erklärt. Denkbar scheint mir, daß es gerade auch das Interesse an der Ikonographie schwach von unten kämpfender und in ihrer Position von vornherein unterlegen wirkender Gegner war, das mit dazu führte, daß man den Giganten ein Erscheinungsbild gab, das sie demonstrativ am unteren Handlungsniveau festband und sie somit aus dem Niveau gleichwertig agierender Gegner verbannte. — Allgemein zum Wandel im Gigantenbild: F. Vian – M.B. Moore, LIMC IV (1988) bes. 253 f. s.v. Gigantes; Giuliani, Giganten 278 f. Erstes Beispiel: rf. Lekythos, Berlin, Antikensmgl. 3375: BA 6987; Schefold, Göttersage 104 Abb. 135; Vian, Gigantomachies Nr. 403 Taf. XLVIII; LIMC IV Gigantes Nr. 389\*.
- 104 Wohlgermerkt im Sinn der Gewalt-Ikonographie; unter dem Gesichtspunkt der sonstigen Ikonographie bewirkt die Verwilderung der Giganten freilich eine deutliche Differenz zwischen Hoplitent und Giganten.
- 105 Wichtig erscheint mir eine Differenzierung unter zwei Aspekten: einerseits das symmetrische bzw. asymmetrische Verhältnis im Horizont der Gewalt-Ikonographie (in welcher Weise Unterliegen und Sterben formuliert werden), sowie andererseits das symmetrische bzw. asymmetrische Verhältnis im Erscheinungsbild (hoplitisch vs. wild). Auf beiden Ebenen kann, und zwar unabhängig voneinander, eine Symmetrie oder Asymmetrie erreicht werden.
- 106 s. S. 233 ff. 612 ff.

### Der Kampf gegen die Amazonen: Visionen um einen andersartigen Kampf

- 1 rf. Halsamphora des SuessulaM, New York, MMA 44.11.12: ARV<sup>2</sup> 1344.3; Add<sup>2</sup> 368; BA 217570; G.M.A. Richter, Attic Red-Figured Vases. A Survey (1949) 151 Abb. 122; Bothmer, Amazons 185 Nr. 81 Taf. LXXXI,3; LIMC I Amazones Nr. 329\*.
- 2 rf. Pelike der PolygnotGr, Syrakus. Mus. Arch. Reg. Paolo Orsi 9317: ARV<sup>2</sup> 1059.132; Add 323; BA 213762; CVA Syrakus III I Taf. 5,1; Matheson, Polygnotos 169 Taf. 144; Bothmer, Amazons 177 Nr. 31; LIMC I Amazones Nr. 307.
- 3 rf. Kolonnenkrater der PolygnotGr, Athen, Agora Mus. P 30197: BA 2949=45024; T. Leslie-Shear, Hesperia 42, 1973, 284 Taf. 69a; S.L. Rotroff – J.H. Oakley, Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora. Hesperia Suppl. 25, 1992, 81 f. Nr. 71 Taf. 26; Matheson, Polygnotos 238 Taf. 168.
- 4 Zur strukturellen Dimension der verschiedenen mythischen Kämpfe (bes. Kentaurromachie und Amazonomachie) im Zusammenhang mit der grundlegenden Definition der Polis in der griechischen Frühzeit s. Hölscher, Feindwelten bes. 289 ff.
- 5 Zur Kombination der Mythen am Parthenon s. Hölscher, Historienbilder 71 ff. bes. 73; Castriota, Myth 134 ff.; ferner: E. Thomas, Mythos und Geschichte (1976) 39 ff. 53 f. (unter zu einseitiger Parallelisierung mit den Perserkriegen); J.M. Hurwit, The Athenian Acropolis (1999) 169 ff.; L. Schneider – Chr. Höcker, Die Akropolis von Athen (2001) 144 ff.
- 6 Damit soll nicht die Tatsache der strukturellen Ähnlichkeiten bestritten werden, die die Erzählungen zweifelsfrei in ihrer narrativen und auch überhaupt ideellen Grundkonzeption aufweisen. Aber sie scheint mir nur die eine Seite im spezifischen

Potential dieser Erzählungen und der zugehörigen Bilder zu sein. Eine zweite, nicht weniger wesentliche Seite des Phänomens scheint das Ausreizen der verschiedenen mythischen Schlachten nach den Chancen ihres jeweiligen narrativen wie auch und vor allem ihres ikonographischen Profils darzustellen. Es wäre eine Untersuchung wert, die verschiedenen Bilder der mythischen Schlachten gerade in diesem Spannungsfeld zwischen struktureller Konvergenz und ikonographischer/narrativer Divergenz genauer auszuloten.

- 7 Zu den verschiedenen Erzählungen s.: Roscher I (1884–90) 267 ff. s.v. Amazonen [W. Roscher]; RE I (1894) 1754 ff. bes. 1758 ff. s.v. Amazones [B. Graef]; P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 586 f. s.v. Amazones; A. Kossatz-Deissmann, ebd. 161 f. s.v. Achilleus; A. Kauffmann-Samaras, ebd. 857 f. s.v. Antiope II.
- 8 Zur literarischen Überlieferung und zur Diskussion um die erste Überlieferung des Liebesmotives zusammenfassend: Kossatz-Deissmann a.O. 161 f. Wieweit das Liebesmotiv schon im Epos ‚Aithiopsis‘ behandelt war, ist in der Forschung umstritten, scheint aber argumentativ unter Hinweis auf die Episode mit Thersites (Proklos 51–56 Kullmann) plausibel. Die Darstellung des Kampfes in den attischen Bildern des 6. und 5. Jh. legt ebenfalls die Kenntnis dieser Erzählversion nahe, s. S. 349 ff.
- 9 Unter den vielen attischen Vasenbildern mit dem Amazonenkampf des Herakles ist nur eine einzige Darstellung überliefert, die eventuell das Motiv des Gürtelraubes meinen könnte (rf. Schale der proto-panaitischen Gruppe, London, BM E 45: ARV<sup>2</sup> 316,8; LIMC I Amazones Nr. 67; allerdings heißt die Gegnerin des Herakles hier Andromache, während eine ihrer Gefährtinnen als Hippolyte bezeichnet ist); alle anderen Bilder folgen dem normalen ikonographischen Schema des Kampfesgeschehens, ohne erkennbare Anspielung auf das spezifische Erzählmotiv. Daß an dieser Erzählversion wenig Interesse bestand, zeigt sich – neben dem ikonographischen Befund – auch in der Situation der Namensbeischriften: Auf keinem einzigen Bild wird die Gegnerin des Herakles inschriftlich als Hippolyte bezeichnet, dafür meist als Andromache (während Hippolyte einmal als Nebenfigur im Kampf des Herakles und sonst auf vier weiteren Bildern immer nur im Kampf des Theseus erscheint; zu den Amazonennamen: P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 653 s.v. Amazones).

Nicht viel besser steht es mit der Wiedergabe der attischen Amazonomachie auf den Vasenbildern: Auch hier läßt sich anhand der ikonographischen Ausgestaltung nur selten entscheiden, ob der Angriffs- oder aber der Verteidigungskampf gemeint ist. Dies überrascht umso mehr, bedenkt man die Brisanz, die die Version vom Angriff der Amazonen auf Athen und dem Verteidigungskampf der Athener nach den Erfahrungen aus den Perserkriegen erhielt. Wären die Vasenmaler daran interessiert gewesen, diesen exzeptionellen Kampf darzustellen, hätten sie in Anbetracht der allgemein besetzten Ikonographie der Amazonomachie diese besondere Kampfkonstellatation mit Hilfe einer abweichenden Ikonographie markieren müssen – und es wäre ihnen ein Leichtes gewesen, dies etwa dadurch zu tun, daß sie eine Amazone, Antiope, auf Seiten der Griechen kämpfend gezeigt hätten. Aber sie taten dies kaum (eventuell eine Ausnahme: rf. Volutenkrater des NiobidenM in Neapel, Abb. 270B, s. S. 724 Anm. 116). Offensichtlich ging es also selbst in diesen Bildern weniger darum, eine spezifische Erzählversion zu betonen, sondern man schilderte den Kampf zwischen den Athenern und den Amazonen eher in einem allgemeiner deskriptiven, nicht-narrativen Sinn.

- 10 Überblick über die Darstellung der Amazonomachie des Herakles: P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 587 ff. s.v. Amazones Nr. 4–59. 61–89; Scheffold, GHS I 104 f. 241 ff., GHS II 105 ff., Urkönige 154 ff.
- 11 Amazonomachie des Theseus bzw. der Athener in der Bildkunst: P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 601 f. s.v. Amazones Nr. 230–244; A. Kauff-



mann-Samaras, ebd. 857 ff. s.v. Antiope II Nr. 13. 15–19; Schefold, GHS II 157 ff., Urkönige 271 ff.

Das Thema scheint erst am Ende des 6. Jh. aufzukommen, und dies in offensichtlicher Anlehnung an die Amazonomachie des Herakles. Entsprechend steht zunächst auch nur der Kriegszug des Theseus gegen die Amazonen (und dem Raub der Antiope) im Zentrum des Interesses. Die zweite Erzählversion mit dem Gegenangriff der Amazonen auf Athen scheint hingegen erst aus den Erfahrungen der Perserkriege entstanden zu sein, als Spiegelung der historischen Belagerung Athens im Mythos (im Kontext der archaischen Kriegsführung ist ein Interesse an einem solchen Verteidigungs- bzw. Belagerungskampf hingegen weniger plausibel zu erklären). Und erst aufgrund dieser neuen Konzeption des Amazonenkampfes, die an die Stelle eines individuellen Kriegszuges des Theseus nach archaisch-aristokratischer Definition einen umfassenden und existentiellen Kampf der Athener gegen die sie bedrohenden Amazonen treten ließ, kam es dazu, daß das Bildthema der Amazonomachie zu einer solch außergewöhnlichen Beliebtheit im 5. Jh. fand. Entsprechend feiern die Bilder die Amazonomachie dann auch weniger als exzeptionelle Heldentat des Theseus, sondern mehr als grundsätzliche Bewährung der Athener.

- 12 Überblick über die Darstellungen des Kampfes zwischen Achill und Penthesileia: A. Kossatz-Deissmann, LIMC I (1981) 162 ff. s.v. Achilleus Nr. 719–737; P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, ebd. 597 ff. s.v. Amazones Nr. 168–180; Schefold, GHS I 143 f. 321 f., GHS II 238 ff., Argonauten 241 ff.

Die Anzahl der inschriftlich gesicherten Darstellungen bleibt nahezu konstant gering, und ohne erkennbare Etablierung einer spezifischen Ikonographie dieser Erzählversion. Umstritten in der Benennung ist eine Gruppe von früh-rotfigurigen Darstellungen ohne Namensbeischriften, die den Zweikampf zwischen einem Hopliten und einer Amazone zeigen und die in der Forschung z.T. als Achill und Penthesileia angesprochen werden (s. S. 370 ff.). Je nachdem, ob man diese Bilder als Darstellungen der Penthesileia-Episode akzeptiert oder nicht, erfährt die Geschichte von der Rezeption dieses Mythos eine andere Ausrichtung.

- 13 Zu den frühen Amazonomachiebildern: Bothmer, Amazons 6 ff.; LIMC I Amazones Nr. 5–22; Schefold, GHS I 241 ff.
- 14 Aus dem 2. Viertel des 6. Jh. sind etwa 60 Amazonomachie- und etwa 15 Gigantomachiebilder überliefert.
- 15 sf. tyrren. Halsamphora des TimiadesM, Boston, MFA 98.916: ABV 98.46; Para 37; Add<sup>2</sup> 26; BA 310045; Bothmer, Amazons 7 Nr. 8 Taf. V; LIMC I Amazones Nr. 9\*; CVA Boston 1 Taf. 15,1–4. 17,1–2.
- 16 sf. Halsamphora des CamtarM, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 5564: ABV 84.1; BA 300779; MonInst 12 (1884–85) Taf. 9; Bothmer, Amazons 6 ff. Nr. 1 Taf. II,1; LIMC I Amazones Nr. 5; V Herakles Nr. 2455\*.
- 17 Von insgesamt 116 Szenen entfallen 95 Szenen auf entschiedene Kämpfe, von denen 80 Amazonen und 15 Griechen unterliegen zeigen.
- 18 sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Basel, Kunsthandel: Para 42.35; Add<sup>2</sup> 28; BA 350330; Das Tier in der Antike. Ausstellung Zürich 1974 (1974) 37 Nr. 218a Taf. 35.

Weitere Beispiele: sf. tyrren. Halsamphora des PrometheusM, Paris, Louvre CP10518: Para 40; Add<sup>2</sup> 28; BA 350222; J. Kluiver, BABesch 70, 1995, 95 Abb. 34; — sf. tyrren. Halsamphora des Fallow DeerM, Basel, Kunsthandel: BA 6360; Hornbostel, Gräber 72 ff. Nr. 49; — sf. Schale des MarmaroM, Rhodos, Arch. Mus. 15430: ABV 198.1; Add<sup>2</sup> 53; BA 302566; L. Laurenzi, ClaraRhodos VIII, 1926–34, 113 ff. Abb. 103–106 Taf. V; — sf. Halsamphora des CamtarM, Paris, Louvre E 863: ABV 84.6; Add<sup>2</sup> 23; CVA Paris, Louvre 1 III. Hd Taf. 6,7.14. 8,3; Bothmer, Amazons Taf. III,1b.

- 19 21 Szenen von insgesamt 116 Szenen; allein 8 Szenen stammen dabei aus den viel-szenigen Darstellungen. — Die Aussage bei Recke, Gewalt 17 Anm. 45 („Auffal-

lenderweise wird ... für die Amazonomachiebilder in schwarzfiguriger Technik nie das Schema des unentschiedenen Zweikampfes verwendet ...“) ist nicht nachvollziehbar.

- 20 sf. tyrren. Hydria des GuglielmiM, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC 44 (XVE 26): ABV 105.132; Para 36, 39; Add<sup>2</sup> 28; BA 310131; CVA Leiden 1 Taf. 11,1; Bothmer, Amazons 8 Nr. 24 Taf. XIII; — sf. Sianaschale des C-M, New York, MMA 12.234.1: ABV 61.12; Para 26; Add<sup>2</sup> 17; BA 300539; CVA New York MMA 2 Taf. 6,7A, 7,7B-E. 37,7; Bothmer, Amazons 8 Nr. 27 Taf. XVII,2; LIMC I Amazones Nr. 17\*.
- 21 Insgesamt 32 Szenen zeigen Herakles als Sieger im Amazonenkampf, 4 als Einzelbild, 28 in mehrszenigen Darstellungen. Hierbei erscheint die Amazone in 23 Szenen abgewendet (in diese Gruppe fallen auch die 4 Einzeldarstellungen), in 9 Szenen tritt sie noch zu Herakles hingewendet auf.
- 22 Von 48 Szenen zeigen 31 eine fliehende, 17 eine tapfer unterliegende Amazone.
- 23 s. S. 145ff. bes. 155ff. — Vgl. dagegen Recke, Gewalt 16f.
- 24 Allgemein zu den Namen der Amazonen s. die Listen bei: Bothmer, Amazons 234; P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 653 s.v. Amazones.
- 25 Andromache: z.B. sf. tyrren. Halsamphora des TimiadesM, Boston, MFA 98.916 (Abb. 228); sf. tyrren. Halsamphora, Cervetri, Mus. Naz. Cerite (BA 8913; M. Moretti, Cerveteri (1978) 58 Abb. 80); sf. Halsamphora des CamtarM, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 5564 (Abb. 229); sf. Halsamphora des CamtarM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR24.1864 (Abb. 233).
- 26 Pantariste: sf. Dinos der tyrren.Gr, Paris, Louvre E 875 (Abb. 235); — Iphito: sf. Halsamphora des CamtarM, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 5564 (Abb. 229).
- 27 Kleoptoleme: sf. Dinos der tyrren.Gr, Paris, Louvre E 875 (Abb. 235).
- 28 Alkaia: sf. Halsamphora des CamtarM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 24.1864 (Abb. 233).
- 29 s. die Nachweise bei P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 653 s.v. Amazones.
- 30 ΔAYKE ist nur überliefert, Bothmer, Amazons 6 Nr. 1 ergänzt plausibel zu [Γ]ΔAYKE.
- 31 Eine ähnliche Darstellung eines Hopliten findet sich nochmals auf dem sf. Exaleipton des C-M, Paris, Louvre CA 616 (Abb. 76), ansonsten sind keine weiteren Darstellungen aus dem Bereich der hoplitischen Kämpfe bekannt. Vereinzelt findet sich das Motiv dagegen bei gleichzeitigen Darstellungen nicht-hoplitischer Gegner, wie etwa Minotauros (sf. Stamnos, Paris, Smlg. Niarchos: LIMC VI Minotauros Nr. 8a; L. Marangou (Hrsg.), Ancient Greek Art from the Collection of Stavros S. Niarchos (1995) 106ff. Nr. 16 Abb. 107. 109) oder Priamos (sf. Bauchamphora des Lydos, Berlin, Antikensmlg. F 1685: ABV 109.24; Add 30; BA 310170; LIMC II Astyanax I Nr. 9\*).
- 32 sf. tyrren. Halsamphora des GuglielmiM, Paris, Louvre E 833: ABV 95, 99.57; Para 36, 38; BA 310056; CVA Paris, Louvre 1 III Hd Taf. 2,3; Bothmer, Amazons 11 ff. Nr. 55 Taf. XXV 3a–c.
- 33 Interessanterweise wird der Grieche von zwei (!) Amazonen angegriffen, wie auch die Amazone auf der anderen Seite von zwei Griechen bekämpft wird. Dies ist kein Einzelfall: Das beidseitige Angreifen eines unterliegenden Gegners in Überzahl bildet ein Motiv, das sich auf einer Reihe von frühen Amazonomachiebildern immer wieder findet, so z.B. (jeweils mit in Überzahl kämpfenden Griechen): sf. tyrren. Halsamphora des GoltyrM, San Antonio, Art Mus. 86.134.31 (BA 7094; Shapiro, San Antonio 81 Nr. 36); sf. tyrren. Halsamphora des GoltyrM, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC 36 (ABV 100.62; Add<sup>2</sup> 27; BA 310061; CVA Leiden 1 Taf. 2,1; Bothmer, Amazons 10 Nr. 45 Taf. XXII); sf. tyrren. Halsamphora des GuglielmiM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. G 13 (ABV 99.56; Para 36, 38; BA 310055; Bothmer, Amazons 11 Nr. 54 Taf. XXV,2); sf. tyrren. Halsamphora der OLLGr,

Oxford, Ashmolean Mus. 1913.164 (ABV 100.64; BA 310063; CVA Oxford 2 Taf. 10,1–2; Bothmer, *Amazons* 10 Nr. 43 Taf. XX–XXI); sf. Kleinmeisterschale, Christchurch, Univ. of Canterbury, J.Logie Mem. Coll. 1.53 (BA 6727=30272; CVA New Zealand 1 Taf. 26,6–7).

Ganz offensichtlich werden hier die Regeln des korrekten hoplitischen Kampfes, Mann gegen Mann, aufgehoben, und zwar bezeichnenderweise von beiden Seiten, nicht nur von den Amazonen, sondern auch und häufiger von den Griechen. Man kann dies in zweierlei Hinsicht erklären. Entweder bedienen sich die Vasenmaler hier eines außergewöhnlichen Kampfmotivs, um auf die Härte und Gefährlichkeit des Kampfes aufmerksam zu machen (was nur vordergründig als die einfachere Erklärungsoption erscheint, denn sie wirft dann die Frage auf, warum wir dieses Motiv nicht auch in anderen Kampfdarstellungen finden, wo ebenfalls ein entsprechendes Interesse an der Betonung eines exzeptionellen Kampfes bestehen würde). Oder aber unsere Vorstellungen vom korrekt geführten Hopliten-Kampf sind falsch und wir müssen ein solches Angreifen der siegreichen Partei in Überzahl als geläufigeres Phänomen annehmen, das wir lediglich im Rahmen der Hoplitenkämpfe weniger gut nachweisen können, da die Zuweisung der einzelnen Kämpfer zu den gegnerischen Parteien zum Teil lediglich durch diese entsprechende Rollen (Angreifer oder Verteidiger) zu definieren ist und hier der Zirkelschluß dann seinen Lauf nimmt. Angreifende Hopliten hinter einem Unterliegenden werden meist bzw. immer als Helfer des Unterliegenden gedeutet, eben *weil* die Spielregeln des korrekten Kampfes ‚Mann gegen Mann‘, so wie es in den Kämpfen der *Ilias* geschildert ist, als Prämisse für die Interpretation angenommen werden. Der Frage kann hier nicht weiter nachgegangen werden, eine Untersuchung scheint jedoch lohnend (ein mögliches Beispiel für einen solchen Angriff in Überzahl könnte eine Szene auf dem Exaleiptron des C-M in Paris (Abb. 76) bieten, s. S. 682 Anm. 13; auch im Kontext der Gigantomachie ist ein solches Vorgehen auf einem späteren sf. Psykter des NikosthenesM in Houston, de Menil Collection 70.53: BA 478; LIMC IV Gigantes Nr. 153\*) überliefert; demgegenüber steht aber die Vielzahl etwa der frühen Gigantomachiebilder oder auch der Kyknosbilder mit dem eingreifenden Ares hinter Kyknos, die jeweils nicht den siegreichen Angreifer, sondern den unterliegenden Gegner in Überzahl zeigen.

- 34 sf. Halsamphora des CamtarM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 24.1864 (G44): ABV 84.2; Add<sup>2</sup> 23; BA 300780; CVA Cambridge 1 Taf. VIII,2. IX,3; Bothmer, *Amazons* 6ff. Nr. 3 Taf. II,2; LIMC I Amazons Nr. 7\*.
- 35 Das gilt selbst für extreme ikonographische Fassungen, wie sie etwa einzeln zu finden sind: sf. Siana-Schale aus dem Umkreis des C-M, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81150 (H 2454): ABV 60.5; Add<sup>2</sup> 16; BA 300532; Brijder, *Siana Cups* I Nr. 266 Taf. 53c; Bothmer, *Amazons* 8ff. Nr. 28; — sf. Lebes-Fragment des M.v.Akropolis 601, London, BM B 601.13: ABV 80.2; BA 300751; Bothmer, *Amazons* 9 Nr. 40. 24 Taf. XIX,2; LIMC I Amazones Nr. 21; — sf. Schalen-Fragment des MarmaroM, Athen, Nat. Mus. Akropolis 1781: ABV 198.2; Add<sup>2</sup> 53; BA 302567; Graef – Langlotz, *Akropolis* Nr. 1781 Taf. 83. 86; Bothmer, *Amazons* 9 Nr. 36. 23; LIMC I Amazones Nr. 19\*.
- 36 sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 3773 und Berlin, Antikensmlg. F 1711: ABV 95.8; Para 34, 36; Add 25; BA 310008; Bothmer, *Amazons* 7ff. Nr. 19 Taf. X; LIMC I Amazones Nr. 12\*; J.H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth* (1995) Taf. 8AB.
- 37 sf. Dinos der tyrren.Gr, Paris, Louvre E 875: ABV 104.123; Add<sup>2</sup> 28; BA 310122; CVA Paris, Louvre 2 III Hd Taf. 18,2–3. 19. 20; Bothmer, *Amazons* 8ff. Nr. 25 Taf. XIV–XVI; LIMC I Amazones Nr. 16\*.
- 38 Sehr anders dagegen die Interpretation der Amazonomachiebilder bei Recke, *Gewalt* bes. 16f. mit Anm. 45–46: Er hebt die abweichende Ikonographie der Amazonomachie gegenüber den Darstellungen der mythischen Kämpfe vor Troia her-

vor und instrumentalisiert dies als Argument für eine abwertende Charakterisierung der Amazonen „(als Frauen) ... nicht als gleichwertige Gegner“; durch das häufige Fluchtmotiv seien sie als unehrenhaft kämpfende Kriegerinnen ausgezeichnet, die als Frauen „der Rolle des Kriegers nicht gewachsen“ seien. Hier zeigt sich die Gefahr einer ikonographisch zu eng angelegten Diskussion: Hätte Recke die gleichzeitigen sog. anonymen Hoplitenkämpfe in seiner Untersuchung mitberücksichtigt, hätte er festgestellt, daß das angeblich unehrenhafte und unmännliche Verhalten die Hopliten gleichermaßen auszeichnet wie die Amazonen. Von einer abwertenden Charakterisierung der Amazonen kann im Horizont der jeweils gleichzeitigen Kampf-Ikonographie nicht gesprochen werden. (Zum Argument der expliziten Gewalt gegenüber den Amazonen, das Recke ebenfalls in diesem Zusammenhang m.E. zu Unrecht aufgreift, s. S. 349ff. bes. 355ff.).

- 39 sf. Bandschale eines KleinmeisterM, Amsterdam, Allard Pierson Mus. 8192: BA 8877; CVA Amsterdam 2 Taf. 100,1–2. 101,1–6; Bothmer, Amazons 31 Nr. 12. — Hier finden sich auch wieder die Szenen zweier angreifender Amazonen gegenüber einem unterliegenden Hopliten, das Motiv der zahlenmäßigen Überlegenheit bleibt hier jedoch auf die Partei der Amazonen beschränkt. Hierzu s. S. 715f. Anm. 33.
- 40 sf. Schale des GeisterM, Athen, Nat. Mus. 661 (CC 823): ABV 200.11; Add<sup>2</sup> 54; BA 302588; J.R. Maréchal, Mon Piot 48, 1954, 31f. Taf. XXVI,2; J.-J. Maffre, Thasiaca. BCH Suppl. V, 1979, 42 Abb. 23; Bothmer, Amazons 78 Nr. 84.
- 41 sf. Bandschale des AmasisM, Malibu, Getty Mus. 79.AE.197: BA 13712; Bothmer, Amasis 204f. Nr. 55; F. Brommer, Greek Vases 2, 1985, 183ff. Abb. 2.
- 42 s. S. 40ff. 70ff.
- 43 sf. Bauchamphora in der Art des PrincetonM, München, Antikensmlg. 1384 (J 1081): ABV 299.2; BA 320426; CVA München 1 Taf. 20,2; Bothmer, Amazons 30ff. Nr. 2.
- 44 sf. Hydria des Affecters, Omaha, Joslyn Art Mus. 1953,255: ABV 247.93; Add<sup>2</sup> 64; BA 301386; CVA Omaha 1 Taf. 16,1. 17,1–3; Bothmer, Amazons 30ff. Nr. 6 Taf. XXIX,2; LIMC I Amazones Nr. 24.
- 45 Seltene Ausnahme: sf. tyrren. Halsamphora der OLLGr, Oxford, Ashmolean Mus. 1913.164 (ABV 100.64; BA 310063; CVA Oxford 2 Taf. 10,1–2; Bothmer, Amazons Taf. XX–XXI); eventuell auch: sf. tyrren. Halsamphora der OLLGr, Rhodos, Arch. Mus. 6589 (ABV 99.55; BA 310054; CVA Rhodos 1 Taf. 1,1–2).
- 46 Ein erstes Beispiel dieser Ikonographie findet sich schon um 560/50 auf einer sf. Dreifußpyxis des MarmaroM in Athen, Agora Mus. P 1599 (ABV 198.3; Add<sup>2</sup> 53; BA 302568; Bothmer, Amazons 9 Nr. 41. 24 Taf. XIX,3): Hier kämpft Herakles gegen drei Amazonen, zudem liegt eine vierte gefallene Kriegerin am Boden. Eventuell ebenso als frühes Beispiel der neuen Ikonographie anzusprechen ist der nur fragmentarisch erhaltene Teller des Lydos in Bonn, Akad. Kunstmus. 339 (ABV 111.51; Bothmer, Amazons 9 Nr. 37. 23 Taf. XVIII), auf dem 2 unterliegende Amazonen zu sehen sind; wie weit hinter dem kraftvoll ausschreitenden Sieger eine weitere Amazone oder aber ein griechischen Hoplit erschien, bleibt jedoch unklar.
- 47 sf. Halsamphora des PrincetonM, Cincinnati, Art Mus. 1884.213: ABV 692.4bis; BA 306595; Bothmer, Amazons 48 Nr. 104 Taf. XXXVIII,1.
- 48 sf. Bauchamphora in der Art des PrincetonM, München, Antikensmlg. 1377 (J 606): ABV 300.3; BA 320427; CVA München 1 Taf. 10,2. 11,2; Bothmer, Amazons 53 Nr. 147. — Ähnlich: sf. Halsamphora, München, Antikensmlg. 9000: BA 7452; CVA München 9 Taf. 41,1–3.
- 49 Hierzu s. S. 61f. 171. 198.
- 50 Zu den grundsätzlichen Veränderungen in den Kampfdarstellungen um 550–530 s. S. 40ff. 70ff. 100ff. 160ff.
- 51 sf. Halsamphora des Exekias, London, BM B 210 (1836.2–24.127): ABV 144.7; Para 60; Add<sup>2</sup> 39; BA 310389; CVA London 4 III He Taf. 49,2; Bothmer, Amazons 70 Nr. 2. 72f. Taf. LI,1; LIMC I Achilleus Nr. 723\*, Amazones Nr. 175; Hoppin,

- Black-Figured Vases 94f.; Schefold, GHS II 239f. Abb. 320; Simon, Vasen 87 Taf. XXVI; Tiverios, *Techne* 84f. Abb. 45–46; Recke, *Gewalt* 17. 220 Nr. 41 Taf. 6c.
- 52 Prop. 3,11,15–16; Qu. Smyrn. 1,657; Schol. Hom. Il. 24,804. Innerhalb der Bildkunst ist die Version schon früher, spätestens durch die berühmte hellenistische Statuengruppe mit Achill und der sterbenden Penthesileia bezeugt (LIMC I Achilleus Nr. 746\*). Wieweit hingegen das Liebesmotiv schon im Epos der Aithiopsis thematisiert war, ist in der Forschung umstritten und läßt sich im besten Fall nur plausibel machen (s. S. 713 Anm. 8).
- 53 Überblick über die Diskussion: A. Kossatz-Deissmann, LIMC I (1981) 161f. 169f. s.v. Achilleus; Schefold, GHS II 240 Abb. 321.
- 54 rf. Schale des PenthesileiaM, München, Antikensmlg. 2688, um 460/50 (Abb. 275: hier erscheint die Deutung der Tötungsszene aufgrund der außergewöhnlich engen und seitens Penthesileia auch emotional betonten Interaktion plausibel); — sf. Hydria der LeagrosGr, London, BM B 323, um 520–500 (ABV 362.33; Bothmer, *Amazons* 89 Nr. 204 Taf. LVIII,4; Schefold, GHS II 240 Abb. 321; LIMC I Achilleus Nr. 725\*: Ein Hoplit trägt eine gefallene Amazone vom Schlachtfeld).
- 55 Dies wird meist in der Forschungsdiskussion angenommen (s. etwa Simon, Vasen 87; Schefold, GHS II 239f.; A. Kossatz-Deissmann, LIMC I (1981) 170 zu Nr. 724). Als Argument für diese Deutung wird dabei vor allem auf die außergewöhnliche Blickführung verwiesen, in der sich die aufkommende Liebe zwischen den beiden Gegnern spiegelt (so etwa Simon oder Kossatz-Deissmann a.O.). Das überzeugt jedoch wenig, da die Ikonographie der beiden Gegner, auch in ihrer Blickführung, zu eng an der konventionellen Kampf-Ikonographie orientiert ist und hieraus somit kein tragendes Argument für eine spezifisch narrative Ikonographie zu entwickeln ist.
- 56 Und auch im eigenen Zeithorizont befand sich die explizit getötete und sterbende Penthesileia in keiner guten Gesellschaft: Weniger positiv belegte Opfer, sondern eher Monster, Bestien und Fremde können in einer vergleichbaren Ikonographie der Gewalt wiedergegeben werden – wie wir gleich sehen werden.
- 57 sf. Bandschale, Aegina, Arch. Mus. NT47, K38, K35, K20: BA 15926; D. Ohly, AA 1971, 525f. Abb. 14 (3. Viertel des 6. Jh.); M.B. Moore, AA 1986, 70ff. Nr. 47 Abb. 13. 15 (auf ca. 530/20 datiert).
- 58 sf. Bauchamphora des M.v. London B 174, Paris, Louvre F 33: ABV 141.3; Para 58; Add<sup>2</sup> 38; BA 310363; CVA Paris 3 III He Taf. 15,4.7. – Weitere Beispiele s. S. 570f. Abb. 403; Muth, *Minotauros* 8ff. bes. 12 Abb. 2–3. 7.
- 59 sf. Olpe des AmasisM, London, BM B 471 (1849.6–20.5): ABV 153.32; Para 64; Add<sup>2</sup> 44; BA 310459; LIMC VI Gorgo Nr. 293\*, VII Perseus Nr. 113\*.
- 60 sf. Bauchamphora der E-Gr, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 245: ABV 133.1; BA 301035; Langlotz, Würzburg Nr. 245 Taf. 79. — Weitere Beispiele: B. Kaeser, in: *Herakles – Hercules* 76.
- 61 s. S. 51 ff. 74f. 85f. 107 ff. 182 ff.
- 62 Wobei aber betont sein muß, daß man die besprochenen Bilder der Amazonenkämpfe nicht allein über das um 530 wiedereinsetzende Interesse an extremer Gewalt-Ikonographie erklären kann: Die hier gewählte Form expliziter Gewalt, mit dem Motiv der durchstoßenden Waffe, unterscheidet sich von den gleichzeitigen sowie auch den in den folgenden Jahrzehnten zunehmender Pathetisierung aufgegriffenen Motiven. Was erklärungsbedürftig an den beiden Amazonomachiebildern ist, ist also nicht allein bzw. so sehr die Wahl der expliziten Gewalt an sich, sondern vor allem die Wahl der besonders drastischen Ikonographie.
- 63 Recke, *Gewalt* 17; — zum Vergleich mit der Exekias-Amphora in London s. auch schon Raeck, *Barbarenbild* 173.
- 64 sf. Bauchamphora des Exekias, Philadelphia, University Mus. MS 3442: ABV 145.14; Para 60; Add<sup>2</sup> 40; BA 310396; Technau, *Exekias* 21 Nr. 5 Taf. 23; Bothmer, *Amasis*



- 31 Abb. 19; Schefold, GHS II 243f. Abb. 326–327; Beazley, *Development* 68f. Taf. 30; A.D. Fraser, *AJA* 39, 1935, 37f. Taf. 8; J. Boardman, *AJA* 82, 1978, 17; A. Steiner in: *Athenian Potters and Painters* 159f. Abb. 3–4; Recke, *Gewalt* 17 Nr. 48<sup>2</sup> Taf. 6b; Raeck, *Barbarenbild* 173 Nr. N645 Abb. 71.
- 65 Das Ausplündern des Leichnams als Intention des Äthiopiers wird aus dem gegenüberliegenden Vasenbild evident: Dort wehren über dem gefallenem Antilochos drei Hopliten, unter ihnen Achill, zwei fliehende Äthiopier ab – auch hier kann nur das Plündern des von Memnon getöteten Achaier durch seine äthiopischen Gefolgsleute Thema des Bildes sein. Zur Interpretation der Szene: Schefold, GHS II 243; Fraser a.O. 37f.; Boardman a.O. 17; Steiner a.O. 159; anders: Beazley, *Development* 69 (dort wird die Szene als Fortsetzung der Darstellung auf der gegenüberliegenden Seite gedeutet). Vor dem narrativen Hintergrund erscheint es freilich merkwürdig, daß der Äthiopier auch über den Tod seines Herrn, Memnon, hinaus im Kampfgetümmel aktiv ist und sich am Leichnam des Achill vergreifen will. Doch ist diese Merkwürdigkeit nur dann störend, wenn man von einer getreuen Wiedergabe der epischen Version ausgeht (so Beazley a.O.) – was m.E. jedoch eine falsche Prämisse für die Deutung des Bildes ist. Der eigentliche Reiz der Darstellung scheint vielmehr im grundsätzlichen Thema zu liegen, das in zwei Versionen und unter Einsetzung berühmter Protagonisten (Verteidiger und Gefallene) geschildert wird: die aufsehenerregende Verteidigung und Bergung eines gefallenen Kriegers als Erweiterung der sonst üblichen Darstellung der schlichten Leichenbergung. Für die Rolle der nicht ebenbürtig handelnden Gehilfen, die sich erfolglos an der Plünderung des Kriegers versuchen, boten sich die Äthiopier in besonderem Maße an, da sie unter den verschiedenen personellen Optionen die am stärksten konträre Position zum Hopliten abgaben, infolge der ihnen besonders immanenten Mischung von Fremdheit und sozial niederem Rang.
- 66 Recke, *Gewalt* 17 mit Anm. 45–46, vgl. auch zur Amazonomachie 220. — Grundprämisse bei Recke ist die Annahme, daß dargestellte explizite Gewalt *immer* eine negative Bewertung impliziert, wobei er sich das konkrete Funktionieren dieser Implikation unterschiedlich vorstellt: Zunächst soll im 6. Jh. explizite Gewalt das besiegte Opfer als ungleichwertigen Gegner charakterisieren, seit der Wende vom 6. zum 5. Jh. hingegen den Krieg und damit den tötenden Sieger negativ bewerten. Beiden Positionen steht eine Vorstellung normaler Kampf-Ikonographie gegenüber, die sich durch das Fehlen expliziter Gewalt auszeichnet. Wie sehr hier neuzeitliches Denken und Wahrnehmen von Gewalt als Prämissen für die Entwicklung dieses Interpretationsmodells einfließen, ist evident.
- 67 Es scheint, daß um 530 das Interesse an einer abwertenden Sicht auf die negroiden Fremden zunimmt. Zumindest beginnt diese nun Thema innerhalb der Vasenmalerei zu werden: So zeigt der SchaukelM auf einer sf. Bauchamphora in Cincinnati, Art Mus. 1959.1 (Para 134.23ter; Add<sup>2</sup> 80; LIMC III Bousiris Nr. 10\*) den Kampf des Herakles gegen Bousiris und die Ägypter in einer Ikonographie, die in schonungslos abwertender Weise die Niederlage der Fremden schildert. Daß dieses Bild etwa gleichzeitig mit der Amphora des Exekias entsteht, scheint kein Zufall zu sein. Wie sehr die negroiden Fremden als Opfer abwertender Gewalt begriffen wurden, macht auch eine wenig jüngere sf. Lekythos des BeldamM in Athen, Nat. Mus. 1129 (Para 292; BA 352144; ABL 266.1 Taf. 49) deutlich: Sie zeigt drei Satyrn, die eine negroide Frau an einen Baum gefesselt haben und sie foltern. Ganz offensichtlich boten sich gerade die Angehörigen der afrikanischen Stämme an, ein für abwertende Absetzung besonders geeignetes Gegenbild abzugeben. Allgemein zu den Darstellungen von Negern in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jh.: Raeck, *Barbaren* 164ff.
- 68 s. S. 46ff. bes. 49ff. 160ff. bes. 167ff. 171ff.

- 69 Recke, *Gewalt* 17 mit Anm. 45–46; 220, s. Zitat ebd. „Der Kampf wird nicht nur als ungleichgewichtet gezeigt, durch die unterschiedliche Ausstattung der Amazone kann auch ansatzweise ein Feindbild erkannt werden. Die unterschiedliche Wertung läßt sich eindrucksvoll auch dadurch belegen, daß etwa auf der schwarzfigurigen Amphora des Exekias in London Achills Lanze Penthesileia verletzt hat, so daß purpurrotes Blut aus der Wunde schießt. Blutende Verletzungen und Wunden sind in den Kriegerkämpfen bis zum frühen 5. Jh. nicht darstellenswert ... Sie kommen aber in archaischen Jagddarstellungen bei verwundeten Tieren vor.“ Das von Recke, *Gewalt* 17 Anm. 46 und 220 Anm. 667 jeweils angeführte Beispiel der Jagddarstellungen stammt jedoch aus dem 2. Viertel des 6. Jh., d.h. aus einer Zeit generell pathetischer Gewaltdarstellungen, und hilft somit als Argument nicht weiter; die Situation der Gewalt-Ikonographie bei den Jagddarstellungen um 550–530/20 scheint heterogen, sowohl Bilder mit impliziter wie expliziter Gewalt sind greifbar (s. Barringer, *Hunt* bes. 15 ff. 147 ff.); doch für die Frage nach der Deutung der Amazonomachiebilder bleiben als weitaus näherliegender Vergleichspunkt die Bilder der Kampfszenen, bei denen Recke hilfreichere Vergleichsbeispiele hätten finden können.
- 70 sf. Halsamphora der MedeaGr, New York, MMA 61.11.16: Para 141.6; Add<sup>2</sup> 87; BA 351044; CVA New York MMA 4 Taf. 29,1; LIMC I Amazones Nr. 51\*.
- 71 Von insgesamt 239 gezählten Szenen der sf. und rf. Amazonomachiedarstellungen um 530/20 bis 500/490 entfallen insgesamt 156 Szenen auf die alleinige Darstellung des Herakles (65%), 26 auf Szenen des Herakles mit weiteren kämpfenden Hoplitern (11%) und 57 auf Amazonomachien ohne Herakles (24%). Betrachtet man die quantitative Verteilung differenzierter, nach den verschiedenen Bildergruppen, ergeben sich im Detail kleinere Schwankungen: Bei den sf. Vasenbildern der führenden Maler um 530–500 (d.h. ohne die Bilder der spät-schwarzfigurigen Vasenmaler sekundärer oder niedrigerer Qualität) zeigen von insgesamt 115 Szenen 80 den Kampf des Herakles (70%), 13 den um Hoplitern erweiterten Kampf (11%) und 22 den Kampf ohne Herakles (19%). Ähnlich gestaltet sich die Verteilung bei den spät-schwarzfigurigen Bildern: Hier stehen 65 Szenen (66%) zu 4 (4%) zu 30 (30%) von insgesamt gezählten 99 Szenen. Bei den rf. Bildern verschiebt sich das Verhältnis dagegen dann deutlich, allerdings nimmt insgesamt die Anzahl der Szenen auch deutlich ab: Von 25 Szenen zeigen 11 (44%) den alleine gegen die Amazonen kämpfenden Herakles, 9 (36%) einen erweiterten Kampf und 5 (20%) den Amazonenkampf ohne Herakles.
- 72 sf. Halsamphora in der Art des LysippidesM, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania 5467: Para 115.24bis; BA 340453; Bothmer, *Amazons* 48 Nr. 105. 76 Nr. 59 Taf. XXXVIII,2. LIII,1.
- 73 sf. Augenschale des LysippidesM, London, BM B 426: ABV 256.20; Para 114; Add<sup>2</sup> 67; BA 302230; CVA London BM 2 III He Taf. 21,1; Bothmer, *Amazons* 36 ff. Nr. 29 Taf. XXXIII,1; LIMC I Amazones Nr. 36\*.
- 74 rf. Volutenkrater des Euthymides, Aidone, Mus. Arch. 58.2382: ARV<sup>2</sup> 28.10; Add<sup>2</sup> 156; BA 16036=200145; J. Neils, *AJA* 99, 1995, 427 ff. Abb. 1–4. 7–10
- 75 rf. Volutenkrater des Euphronios, Arezzo, Mus. Naz. Arch. 1465: ARV<sup>2</sup> 15.6; Para 322; Add<sup>2</sup> 152; BA 200068; Furtwängler – Reichhold, *GV* Taf. 61–62; Bothmer, *Amazons* 131 ff. Nr. 5 Taf. LXIX,3a–b; LIMC I Amazones Nr. 64\*; Euphronios 128 ff. Nr. 13; Euphronios / Arezzo Taf. I–X. XXXIII. XLVII.
- 76 rf. Schale des Oltos, Malibu, Getty Mus. 79.AE.127: BA 13715; F. Brommer, *Greek Vases* 2, 1985, 186 ff. Abb. 5a–d
- 77 sf. Halsamphora, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania 1752: BA 6569; Bothmer, *Amazons* 49 Nr. 110 Taf. XXXVIII,5; LIMC I Amazones Nr. 41\*.
- 78 sf. Bauchamphora des BucciM, Rhodos, Arch. Mus. 12174: ABV 315.5; BA 301637; CVA Rodi III He Taf. 4,1.3; G. Iacobi, *Clara Rhodos* IV, 1931–39, 64 f. Nr. 1 Abb. 42.

- 79 sf. Halsamphora aus dem Umkreis des AntimenesM, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue 13.–14.7.1987, 142f. Nr. 407.
- 80 sf. Halsamphora der Gr.v.Würzburg 199, Bremen, Smlg. Zimmermann: BA 16026; Hornbostel, Glanzzeit Athens 67f. Nr. 27; Steinhart, Töpferkunst 62ff. Nr. 11.
- 81 sf. Halsamphora des Long-NoseM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. L 200: ABV 327.2; BA 301748; Langlotz, Würzburg Nr. 200 Taf. 47; Bothmer, Amazons 56 Nr. 175 Taf. XLIV,3; – auf der gegenüberliegenden Seite erscheint Theseus, der den Minotaurus mit einem ähnlichen Ringergriff niederringt.
- 82 Theseus – Minotaurus: sf. Halsamphora des AntimenesM, Paris, Cab. Méd. 27.901.81: ABV 271.83; BA 320094; Burow, Antimenesmaler Nr. U17 Taf. 154c. — Herakles – Löwe: sf. Halsamphora des AntimenesM, Basel, Kunsthandel: Para 120.85bis; Add<sup>2</sup> 35; Burow, Antimenesmaler Nr. 4 Taf. 4.
- 83 Beispiele: sf. Stamnos der Gr. von Toronto 305, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC 43: ABV 283.14; Para 124; Add<sup>2</sup> 74; BA 320259; CVA Leiden 1 Taf. 18,1; Bothmer, Amazons 57 Nr. 186 Taf. XLVI,1; — sf. Halsamphora des NikoxenosM, San Antonio, Art Mus. 86.134.43A–B: BA 9039; Shapiro, San Antonio 112f. Nr. 55.
- 84 sf. Hydria aus dem Umkreis des AntimenesM, London, BM B 315: BA 7001; CVA London 6 III He Taf. 97,1; Bothmer, Amazons 62 Nr. 254 Taf. XLIX,3.  
Ähnlich: sf. Bauchamphora aus dem Umkreis des AntimenesM, Capua, Mus. Campano 366 (7556, P3): BA 14227; CVA Capua 2 Taf. 1,2; Bothmer, Amazons 61 Nr. 252; — sf. Oinochoe der KeysideKL, Brüssel, Mus. Royaux R 295: Para 183.27bis; BA 351332; CVA Brüssel III He Taf. 5,1; Bothmer, Amazons 43 Nr. 56 Taf. XXXV,2; — rf. Schale, London, BM E 45: ARV<sup>2</sup> 316.8; Bothmer, Amazons 132 Nr. 8. 138 Taf. LXIX,4; LIMC I Amazones Nr. 67.
- 85 sf. Halsamphora in der Art des AntimenesM, München, Antikensmlg. 1566 (J 1219): Para 123.12<sup>6</sup>; Add<sup>2</sup> 73; BA 340501; CVA München 8 Taf. 410,1; Bothmer, Amazons 61 Nr. 237 Taf. XLVIII,3.
- 86 Seltene Ausnahme: sf. Lekythos in der Art des AntimenesM, Adria, Mus. Arch. Naz. 22672 (A 70): BA 9117; CVA Adria 2 Taf. 19.
- 87 rf. Schale des KleophradesM, Paris, Cab. Méd. 535, 699: ARV<sup>2</sup> 191.103; Add 189; BA 201751; Pfuhl, Malerei III 110 Nr. 371; Beazley, Kleophrades Painter 20 Nr. 91 Taf. 11–12; Bothmer, Amazons 132 Nr. 9; LIMC I Amazones Nr. 84<sup>o</sup>.
- 88 rf. Kantharos des Douris, Brüssel, Mus. Royaux A718: ARV<sup>2</sup> 445.256; Para 521; Add<sup>2</sup> 241; Furtwängler – Reichhold, AV Taf. 74; Buitron-Olivier, Douris Nr. 48 Taf. 32–33; Bothmer, Amazons 132 Nr. 10 Taf. LXX,4a–b; LIMC I Amazones Nr. 83\*.
- 89 Von den insgesamt gezählten 239 Amazonomachiebildern dieser Zeitstufe zeigen nur 26 (11% aller Bilder) den mehrszelligen Kampf; davon entfallen allein 15 Bilder (6%) auf den Kampf des Herakles in Begleitung eines einzigen Hopliten, wobei sich im Detail eine interessante chronologische Verschiebung abzeichnet: Während die früheren sf. Bilder um 530–510/500 noch eher auch auf das Motiv eines Hoplitenheeres neben Herakles zurückgreifen können, in der Tradition der vorausgehenden Bilder, wählen die rf. Vasenmaler ab 510 ausschließlich die Darstellung mit nur einem einzigen Begleiter. Hier verdichtet sich also langsam das Potential der Herakles-Bilder. Zugleich gewinnt diese Version in jener Zeitstufe auch grundsätzlich an Interesse: Sie stellt jetzt fast die Hälfte aller Bilder des Herakles im Amazonenkampf (9 von insgesamt 20 Bildern, gegenüber dem stärker polarisierten Verhältnis von 80 zu 13 Bildern im Zeithorizont von 530–500). Gerade vor dem Hintergrund des nun langsam nachlassenden Interesses am Amazonenkampf des Herakles wird die besondere Schätzung dieser Version evident.
- 90 Beispiele: sf. Hydria des AntimenesM, Paris, Louvre F 285: ABV 267.7; BA 320017; CVA Paris, Louvre 6 III He Taf. 66,6. 67,1; Burow, Antimenesmaler Nr. 121 Taf. 119; Bothmer, Amazons 31 Nr. 10; — sf. Kolonnettenkrater des EuphiletosM, New York, Kunsthandel: Sotheby's, New York, sale catalogue 25.6.1992, Nr. 53; — sf.

Bauchamphora, Paris, Louvre E 733: BA 1730; Pottier, Vases Taf. 54; Bothmer, Amazons 30 Nr. 4 Taf. XXIX,1.

- 91 Bezogen auf die *primäre* Gegnerin des Griechen; weiterhin Verwendung findet das Motiv natürlich bei den sekundären Begleitfiguren im Hintergrund der eigentlichen Kampfszene.
- 92 rf. Halsamphora des Euphronios, Paris, Louvre G 107: ARV<sup>2</sup> 18.1; Add<sup>2</sup> 153; BA 200088; CVA Paris, Louvre 6 III Ic Taf. 33,1–4; Euphronios 151 ff. Nr. 19; Bothmer, Amazons 131 Nr. 6; LIMC I Amazones Nr. 65\*. — Vgl. auch rf. Bauchamphora des AndokidesM, Orvieto, Mus. Civ., Coll. Faina 64: ARV<sup>2</sup> 3.5; Para 320; Add<sup>2</sup> 149; BA 20005; Schefold, GHS II 111 f. Abb. 138–139; Bothmer, Amazons 131 Nr. 1 Taf. LXIX,1; LIMC I Amazones Nr. 61.
- 93 sf. Hydria der LeagrosGr, Frankfurt, Liebieghaus V 1: ABV 409; Add<sup>2</sup> 106; BA 351209; CVA Frankfurt 2 Taf. 45,1 (um 500); Bothmer, Amazons 88 Nr. 201 Taf. LVIII,1; LIMC I Amazones Nr. 273\* (um 530). — Vgl. auch sf. Lekythos in der Art des AntimenesM, Adria, Mus. Arch. Naz. 22672 (A 70): BA 9117; CVA Adria 2 Taf. 18,1.  
 Eine andere Version des offenen Kampfes bilden die offenen Reiterkämpfe zwischen einer Amazone und einem Griechen: sf. Halsamphora der Gr.v. Würzburg 199, Brüssel, Mus. Royaux R 300 (ABV 288.9; Add<sup>2</sup> 75; BA 320312); sf. Halsamphora, London, BM B 249 (BA 11967; Bothmer, Amazons 80 Nr. 89 Taf. LV,3); sf. Halsamphora, Havana, Mus. Nac. de Bellas Artes 121 (BA 16620; Bothmer, Amazons 80 Nr. 97 Taf. LV,2); sf. Halsamphora, Agrigent, Mus. Arch. Reg. AG 22595 (BA 31770; L. Braccisi u.a., Veder Greco. Ausstellung Agrigent 1988 (1988) 326 ff.).
- 94 Weitere Beispiele siegreicher Amazonen: sf. Bauchamphora in der Art des LysipidesM, Orvieto, Mus. Civ.: BA 16665; Bothmer, Amazons 36 Nr. 16 Taf. XXXII,1; — sf. Lekythos der LeagrosGr, Wien, Kunsthinst. Mus. 186: ABV 378.256; BA 302337; ABL 48 Taf. 15,2; Bothmer, Amazons 81 Nr. 112; — sf. Lekythos des M.v.Vatikan G 31, Reading, Univ. 51.4.9: ABV 486.5; Para 222; BA 202496; Bothmer, Amazons 78 Nr. 74 Taf. LIV,1; — sf. Hydria der LeagrosGr, Luzern, Kunsthandel: Para 164.25bis; BA 351199; Ars Antiqua Auktion III, 29.4.1961, Nr. 96 Taf. 41; — sf. Bauchamphora des Psiax, Paris, Petit Palais 323 (3111): ABV 337.2; Para 128; Add<sup>2</sup> 92; BA 301858; Bothmer, Amazons 80 Nr. 95; CVA Paris, Petit Palais Taf. 7,2.4.
- 95 sf. Halsamphora der LeagrosGr, München, Antikensmlg. 1414: ABV 367.87; Bothmer, Amazons 124 Nr. 3; LIMC I Antiope Nr. 4\*. — Allgemein zu den Darstellungen: A. Kauffmann-Samaras, LIMC I (1981) 858 f. s.v. Antiope II Nr. 4\*–11; Schefold, GHS II 157 ff.; Bothmer, Amazons 124 ff.; L. Giuliani in: Euphronios und seine Zeit. Kolloquium Berlin 1991 (1992) 113 ff.
- 96 Allein auf den Metopen des Athener Schatzhauses in Delphi *könnte* Theseus als Amazonenkämpfer dargestellt sein, allerdings ist auch hier die Identifizierung keineswegs derart sicher, wie die Diskussion zum Teil glauben läßt. Zum Befund und zur Diskussion: P. de La Coste-Messelière, Fouilles de Delphes IV,4 (1957) 70 ff. Abb. 27–30; K. Hoffelner, AM 103, 1988, 77 ff. bes. 86 ff.; Bothmer, Amazons 117 ff.; LIMC I Amazones Nr. 95. 245\*.
- 97 Inschriftlich bezeugte Darstellungen der Amazonomachie des Theseus finden sich auf den attischen Vasen erst ab der Mitte des 5. Jh., s. LIMC I Amazones Nr. 232\* (AchillesM), 233–38 (Polygnot bzw. PolygnotGr), 239 (AlexandreM), 240–244 (weitere Vasenbilder der 2. Hälfte des 5. Jh.).
- 98 sf. Halsamphora der Three-Line-Gr, München, Antikensmlg. 1502 (J 478): ABV 321.10; Add<sup>2</sup> 86; CVA München 8 Taf. 379,1; Bothmer, Amazons 80 Nr. 105 Taf. LV,4; LIMC I Amazones Nr. 176.
- 99 rf. Stamnos des SyleusM, New York, Kunsthandel: ARV<sup>2</sup> 251.35; Add<sup>2</sup> 203; BA 202488; Christie's, New York, sale catalogue 8.6.2001, 17 ff. Nr. 7; LIMC I Amazones Nr. 177\*.

- 100 rf. Kalpis des BerlinerM, New York, MMA 10.210.19: ARV<sup>2</sup> 209.169; Para 343; Add<sup>2</sup> 195; Richter – Hall, Athenian Vases Nr. 14 Taf. 16; Bothmer, Amazons 143 Nr. 22 Taf. LXX,1; LIMC I Amazones Nr. 289.
- 101 rf. Schale des Douris, Paris, Cab. Méd. 538: ARV<sup>2</sup> 428.1; Add<sup>2</sup> 236; BA 205060; Buitron-Olivier, Douris Nr. 28 Taf. 18; Bothmer, Amazones 143 Nr. 26 Taf. LXXI,3; LIMC I Amazones Nr. 293\*. — Evtl. vergleichbar auch das Innenbild einer weiteren Schale des Douris in Paris, Cab. Méd. 648 (575): ARV<sup>2</sup> 429.27; BA 205071; Buitron-Olivier, Douris Nr. 43 Taf. 27.
- 102 rf. Kalpis in der Art des BerlinerM, Tübingen, Univ. 64.1599: ARV<sup>2</sup> 217.1u; Para 346; CVA Tübingen 4 Taf. 31,5–7; Bothmer, Amazons 143f. Nr. 23.
- 103 rf. Kalpis, ehemals Rom, Kunsthandel: BA 43601; Gerhard, AV Taf. 165,1; Bothmer, Amazons 143 Nr. 24.
- 104 rf. Kelchkrater des PanM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 3.1971: ARV<sup>2</sup> 550.3; Para 386; Add<sup>2</sup> 257; BA 206278; Sotheby's, London, sale catalogue 12.7.1971, 36f. Nr. 90; LIMC I Amazones 294; Thöne, Nike 105 Nr. Ea48.
- 105 Seltene Ausnahme: rf. Halsamphora des BerlinerM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 453: ARV<sup>2</sup> 1634.30bis; Add<sup>2</sup> 191; BA 275091; CVA Basel 2 III 1 Taf. 44–46; LIMC I Amazones Nr. 86\*. Hier zitiert der Berliner Maler mehr oder minder die Amazonomachie des Euphronios auf dessen Volutenkrater in Arezzo; eine der wenigen und zudem interessantesten Abweichungen erfolgt dabei bei der sterbenden Amazone zu Füßen des Herakles, die nun ebenfalls ihre Rechte bittflehend nach oben streckt. — Nicht hingegen der Gestus des Bittflehens, sondern mehr der Erschrockenheit und Erregung scheint mir vorzuliegen bei der sf. Bauchamphora des AndokidesM, Orvieto, Mus. Civ., Coll. Fiana 64: ARV<sup>2</sup> 3.5; Para 320; Add<sup>2</sup> 149; BA 20005; Schefold, GHS II 111f. Abb. 138–139; Bothmer, Amazons 131 Nr. 1 Taf. LXIX,1; LIMC I Amazones Nr. 61.
- 106 Zur Deutung dieser Bilder als Reflexe auf die großen Gemälde in der Stoa Poikile bzw. dem Theseion s. S. 378f. Freilich kann man vor dem Hintergrund dieser ikonographischen Situation überlegen, wieweit die Deutung dieser Bilder als Amazonomachie des Theseus tatsächlich plausibel ist, oder ob eventuell die Amazonomachie vor Troia auch als Alternative zu diskutieren ist. Doch scheint die Grundlage für eine solche Diskussion letztlich zu unsicher, solange selbst das Motiv der bittflehenden Amazone noch nicht eindeutig geklärt ist.
- 107 rf. Kolonnettenkrater des PanM, Basel, Antikensmlg. und Smlg. Ludwig BS 1453: BA 31853; Hesperia Arts Auction, New York, 27.11.1990, 2, Nr. 32; P. Blome, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig (1999) 67ff. Abb. 85–87.
- 108 rf. Schale des AmphitriteM, Bryn Mawr, College P-218: ARV<sup>2</sup> 830.2; CVA Bryn Mawr, College 1 Taf. 24,1–3; Bothmer, Amazons 184 Nr. 71 Taf. LXXX, 5a–b.
- 109 rf. Schale des AmphitriteM, Wien, Kunsthist. Mus. 1847: ARV<sup>2</sup> 830.1; CVA Wien 1 Taf. 17,1–4; Bothmer, Amazons 184 Nr. 70; LIMC I Amazones Nr. 319\*.
- 110 Weitere Beispiele: rf. Kantharos, Wien, Kunsthist. Mus. 3715: BA 11216; CVA Wien 1 S. 37 Abb. 3 Taf. 45,3–6; Bothmer, Amazons 194 Nr. 109; LIMC I Amazones Nr. 311; — rf. Kalpis, Madrid, Mus. Arq. 11126 (L164): ARV<sup>2</sup> 1564; CVA Madrid III Ic Taf. 11,41–b; Bothmer, Amazons 175f. Nr. 25; LIMC I Amazones Nr. 309; — rf. Pelike, verschollen, aus Agrigent: BA 16798; Bothmer, Amazons 185 Nr. 87 Taf. LXXXI,1.
- 111 Allgemein hierzu: Bothmer, Amazons 161ff. (The Big Battles).
- 112 Zur Amazonomachie des Mikon in der Stoa Poikile sowie zur Amazonomachie im Theseion: Paus. 1,15,2. 1,17,2; Arr. An. 7,13; Plut. Kimon 4,6–7; Aristoph. Lys. 678; — Zu den Gemälden sowie zum Zusammenhang mit den Vasenbildern: Bothmer, Amazons 163ff.; L.H. Jeffery, BSA 60, 1965, 41ff. 45f.; J.P. Barron, JHS 92, 1972, 20ff. bes. 33ff.; Hölscher, Historienbilder 71; Schefold, Urkönige 273ff.; Castriota, Myth 43ff. 76ff.



- 113 So vor allem die Darstellung der angreifenden berittenen Amazone als primäre Gegnerin eines griechischen Hopliten, wie auch die neu aufkommende Darstellung des defensiv agierenden Siegers, der in geduckter Haltung und mit schützend vorgehaltenem Schild den Angriff einer Amazone abwehrt.
- 114 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Agrigent, Mus. Arch. Reg. 2688: ARV<sup>2</sup> 599.2; Para 394; Add<sup>2</sup> 266; BA 206930; Furtwängler – Reichhold, GV 1 (1900) S. 125. 128–129. 132; Bothmer, Amazons 161 Nr. 5 Taf. LXXIV,3; LIMC I Amazones Nr. 297; Arias – Hirmer, Vasenkunst Taf. 176–180; Cl. Marconi, *Selinunte, le metope dell'Heraion* (1994) 270 Abb. 127.
- 115 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81672 (H 2421): ARV<sup>2</sup> 600.13; Para 395; Add<sup>2</sup> 266; BA 206941; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 26–28; Bothmer, Amazons 161 Nr. 6, 167f. Taf. LXXIV,4; LIMC I Amazones Nr. 298\*, Antiope II Nr. 18; J.P. Barron, JHS 92, 1972, 20ff. Taf. VIb–c; P.E. Arias, *Rend-PontAcc* 53–54, 1980–82, 151ff. Abb. 8–11, 166; Pfuhl, *Malerei III* Taf. 189 Nr. 505; Pandora, Ausstellung Basel 1996 (1996) 376ff. Nr. 121; Prange, *Niobiden-maler* 183 Nr. N14 Taf. 10.
- 116 Die Ungewöhnlichkeit der mittleren Szene besteht vor allem darin, daß hier Amazone und Grieche nicht erkennbar in ein Kampfgeschehen verwickelt sind, sondern hinter- bzw. nebeneinander über das Schlachtfeld zu eilen scheinen. Aus diesem Grund hat Furtwängler – Reichhold, GV 1 (1900) S. 131 die Amazone als Antiope gedeutet, die auf der Seite der Athener kämpft – und daher den Griechen vor ihr (Theseus) nicht bekämpft. Wieso das gemeinsame Kämpfen von Theseus und Antiope freilich in einer derart ungewöhnlichen und wenig eindrucksvollen Szene des Nicht-Kämpfens formuliert worden sein soll, bleibt bei dieser Deutung unklar; grundsätzlich würde man sich gerade für die Darstellung dieses Paares eher eine signifikantere und aufsehererregendere Kampf-Ikonographie vorstellen wollen. Die Frage jedoch ist, wieweit die Darstellung tatsächlich ein gemeinsames Herbei-Eilen der beiden Krieger meint. Ungeklärt bleibt hierbei nämlich die außer-gewöhnliche Art, in der die Amazone ihre Lanze hält: in der erhobenen und nach vorne geführten linken Hand, und steil geneigt. Diese Haltung entspricht nicht den gewöhnlichen Darstellungen herbei-eilender Krieger bzw. Amazonen, die entweder ihre Lanze klar geschultert tragen oder aber in der gesenkten Hand gefaßt (vgl. z.B. LIMC I Amazones Nr. 721\*. 724\*. 748\*. 759\*. 766\*); und vor allem immer in der Rechten, nicht hingegen in der Linken, wie bei unserer Amazone der Fall. Eine in der Linken gehaltene Lanze erscheint nur in Szenen, in denen diese Waffe nicht unmittelbar zum Einsatz kommt, sondern vielmehr eine andere primäre Handlung mit der Rechten vorgenommen wird: sei es bei Darstellungen angreifender Kämpfer, die mit einer anderen Waffe ausholen (so z.B. auf dem Neapler Volutenkrater in den beiden linken Seitenszenen), sei es bei Darstellungen unterliegender Amazonen, die die Rechte bittflehend zu ihrem Gegner führen und ihre Waffe daher in der Linken halten (bezeichnenderweise handelt es sich hierbei jedoch meist nicht um eine Lanze, sondern um einen Bogen; s. ebenso auf dem Neapler Krater in der Mittelszene auf der gegenüberliegenden Seite), sei es schließlich bei Darstellungen von Rüstungsszenen (s. z.B. Bothmer, *Amazons* Taf. LXXXVa–d.f, die nun wiederum ikonographisch mit der betreffenden Szene auf dem Neapler Krater wenig gemein haben). Eine überzeugende Deutung dieses Bildmotivs und damit auch zugleich der gesamten Szene scheint mir gegenwärtig schwierig; doch liegt in jedem Fall hier der Knotenpunkt für jede weiterführende, narrative oder nicht-narrative Deutung des betreffenden Kriegerpaares: Solange dies nicht erklärt werden kann, ist Zurückhaltung gegenüber der konkreten Benennung der Figuren und Charakterisierung der Handlungsszene geboten.
- 117 Wiederum anders formuliert der NiobidenM das Thema auf einem Volutenkrater in Ferrara, Mus. Naz. 9355: ARV<sup>2</sup> 600.14; Add<sup>2</sup> 266; BA 206942; P.E. Arias,

- RendPontAcc 53–54, 1980–82, 146ff. Abb. 1–7; P.E. Arias, in: *Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch* (1980) 51ff. Taf. 8–10 Abb. 1–3): Der Bezwingung einer Amazone auf der einen Gefäßseite antwortet die Bezwingung eines gestürzten Hopliten durch eine Amazone auf der gegenüberliegenden Seite; und auch in den Szenen an den Rändern bleibt das Kräfteverhältnis tendenziell ausgewogen. Eine klare Struktur in der Anwendung der verschiedenen Spielarten impliziter und expliziter Gewalt-Ikonographie und damit eine differenzierte Konzeption der Opfer-Ikonographie ist hier nicht zu greifen.
- 118 rf. Volutenkrater des M. der zottigen Silene, New York, MMA 07.286.84: ARV<sup>2</sup> 613.1; Add<sup>2</sup> 268; BA 207099; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 116–117; Richter – Hall, *Athenian Vases* Nr. 98 Taf. 97; Bothmer, *Amazons* 161 Nr. 7 Taf. LXXV; LIMC I *Amazones* Nr. 295\*; Pfuhl, *Malerei* III Taf. 190 Nr. 506; J.P. Barron, *JHS* 92, 1972, 20ff. Taf. IVa.
- 119 rf. Dinos der PolygnotGr, London, BM 1899.7–21.5: ARV<sup>2</sup> 1052.29; Add<sup>2</sup> 322; BA 213658; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 58; CVA London 6 III Ic Taf. 103,1a–d; Matheson, *Polygnotos* 165ff. Taf. 143a–d; J.P. Barron, *JHS* 92, 1972, 20ff. Taf. Vc; Bothmer, *Amazons* 162 Nr. 12 Taf. LXXVII,2; LIMC I *Amazones* Nr. 233.
- 120 s. S. 130ff.
- 121 s. S. 316ff.
- 122 s. S. 131ff.
- 123 s. S. 128. 220f.
- 124 rf. Kelchkrater des PenthesileiaM, Bologna, Mus. Civ. Arch. 289: ARV<sup>2</sup> 891; Add<sup>2</sup> 302; BA 211752; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 75–76; CVA Bologna 4 III I Taf. 72,1–2. 73–74; Bothmer, *Amazons* 161 Nr. 1 Taf. LXXIV,1; LIMC I *Amazones* Nr. 299\*; J.P. Barron, *JHS* 92, 1972, 20ff. Taf. VIa; Pfuhl, *Malerei* III Taf. 187 Nr. 504.
- 125 rf. Kelchkrater des AchillesM, Ferrara, Mus. Naz. 2890 (T 1052): ARV<sup>2</sup> 991.53; Para 437; Add<sup>2</sup> 311; BA 213874; S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba II* (1965) Taf. 14–23; CVA Ferrara 1 Taf. 20; Bothmer, *Amazons* 161 Nr. 4; Oakley, *Achilles Painter* Nr. 70 Taf. 34f. — Vgl. auch: rf. Volutenkrater des M.v. Bologna 279, Schweiz, Privatbesitz: ARV<sup>2</sup> 612.2; Add<sup>2</sup> 268; BA 207096; CVA Basel 3 Taf. 3. 5; LIMC I *Amazones* Nr. 302\*; hier zeigen von insgesamt 15 Kampfszenen 13 das hoffnungslose Unterliegen der Amazone.
- 126 rf. Schale des PenthesileiaM, München, Antikensmlg. 2688 (J 370): ARV<sup>2</sup> 879.1; Para 428; Add<sup>2</sup> 300; BA 211565; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 6, 561–3; Bothmer, *Amazons* 143 Nr. 30 Taf. LXXI,4; LIMC I *Amazones* Nr. 178; Arias – Hirmer, *Vasenkunst* Taf. 168–169; Simon, *Vasen* 130 Taf. XLII. 183.
- 127 Auch das Motiv der expliziten Gewalt mag in diesem Kontext eine zusätzliche, narrativ ausgerichtete Bedeutung erfahren, als Hinweis auf den eigentlichen und tragischen Vorgang des Tötens und nicht so sehr auf den reinen Tatbestand des Besiegens. Allein jedoch bietet das Gewaltmotiv kein stichhaltiges Argument für die Identifizierung der Szenen als Kampf zwischen Achill und Penthesileia, da in den gleichzeitigen Amazonomachiebildern wie gesehen immer wieder auch drastische Darstellungen expliziter Gewalt aufgegriffen werden, ohne daß hier Achill und Penthesileia gemeint sind.
- 128 rf. Halsamphora des AlkimachosM, New York, MMA 41.162.16: ARV<sup>2</sup> 529.1; BA 205972; CVA New York, Gallatin Collections Taf. 22,1; Bothmer, *Amazons* 184 Nr. 74; LIMC I *Amazones* Nr. 318. — Ähnlich: rf. Oinochoe des M. der zottigen Silene, Ferrara, Mus. Naz. 3036 (T 607B): ARV<sup>2</sup> 614.12; Para 397; Add<sup>2</sup> 269; BA 207110; Alfieri, *Spina* 41 Nr. 92; Bothmer, *Amazons* 175 Nr. 18.
- 129 s. etwa S. 215ff. 311ff.
- 130 Entsprechend gegenläufig werden die Ausnahmen dann auch eingesetzt: Auf dem Volutenkrater des M.d. zottigen Silene in New York (Abb. 217) erscheint eine be-

- rittene Amazone, die einen zu Boden gestürzten Griechen tötet – in der Funktion des Gegenbildes zu den sonstigen Kampfszenen konnte die berittene Amazone freilich zentrales Gewicht finden. Ähnlich findet sich die berittene Amazone auch auf der etwa gleichzeitigen Kalpis in Madrid, Madrid, Mus. Arq. 11126 verwendet: ARV<sup>2</sup> 1564; CVA Madrid III Ic Taf. 11,41–b; Bothmer, Amazons 175 f. Nr. 25; LIMC I Amazones Nr. 309.
- 131 Überblick über die Amazonomachiedarstellungen um 450–430: Matheson, Polygnotos 234ff.
- 132 Von insgesamt 48 gezählten Einzeldarstellungen zeigen 36 den Kampf gegen die berittene Amazone, hingegen nur 12 die Verfolgung einer Amazone durch einen Hopliten.
- 133 rf. Halsamphora des Polygnotos, Berlin, Antikensmlg. F 2353: ARV<sup>2</sup> 1031.39; BA 213422; Matheson, Polygnotos 65 Taf. 50; Bothmer, Amazons 179 Nr. 46.
- 134 rf. Kelchkrater der PolygnotGr, Ancona, Mus. Arch. Naz.: BA 46159; La ceramica attica figurata nella Marche. Ausstellung Ancona 1982 (1991) 36f. Nr. 9.
- 135 rf. Stamnos des ChristieM, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyp. 2694: ARV<sup>2</sup> 1048.36; BA 213605; M. Moltesen, Greece in the Classical period, Ny Carlsberg Glyptotek (1995) 199ff. Nr. 108.
- 136 rf. Kolonnettenkrater der Gr.v. Neapel STG252, Würzburg, M.v. Wagner Mus. K1814: Para 450.6bis; Add<sup>2</sup> 328; BA 276105; U. Gehrig, Antiken aus Berliner Privatbesitz. Ausstellung Berlin 1975–76 (1975) Nr. 238.
- 137 s. S. 226ff.
- 138 rf. Kolonnettenkrater, Vatikan, Mus. Greg. Etr. M 22: BA 16813; Bothmer, Amazons 175 Nr. 19 Taf. LXXVII,3; LIMC I Amazones Nr. 304.  
Ähnlich: rf. Stamnos der PolygnotGr, verschollen: ARV<sup>2</sup> 1051.10; BA 213641; E. Bielefeld, Archäologische Vermutungen (1938) Abb. 6; Bothmer, Amazons 175 Nr. 24; — rf. Halsamphora des Kasselm, Rhodos, Arch. Mus. 12016: ARV<sup>2</sup> 1085.20; BA 214561; CVA Rhodos 2 III Ic Taf. 9,1; Bothmer, Amazons 175 Nr. 23; — rf. Glockenkrater des M.v. London B 497, Kopenhagen, Nat. Mus. B 146: BA 11182; CVA Kopenhagen 8 Taf. 350,1.
- 139 s. S. 605f. 622f.
- 140 rf. Pelike des ChristieM, Brüssel, Mus. Royaux A 133: ARV<sup>2</sup> 1048.39; BA 213608; CVA Brüssel III Id Taf. 1,1; Bothmer, Amazons 185 Nr. 83; LIMC I Amazones Nr. 316; Matheson, Polygnotos 123 Taf. 107.
- 141 rf. Halsamphora der PolygnotGr, Jerusalem, Israel Mus. 75.15.18: BA 47011=4854; Matheson, Polygnotos 171f. Taf. 146A–C.
- 142 Allein in der zweiszenigen Darstellung auf dem Glockenkrater des GuglielmiM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81512 (ARV<sup>2</sup> 1043.3; BA 213545; Bothmer, Amazons Taf. LXXVII,4) taucht die stürzende und bittflehende Amazone einmal auf.
- 143 So Chr. Sourvinou-Inwood, JHS 107, 1987, 150f.; kritisch Matheson, Polygnotos 240.
- 144 Abbildung: rf. Halsamphora des M.d. Yaler Oinochoe, New York, MMA 41.162.155: ARV<sup>2</sup> 502.14, 1656; BA 205642; CVA New York, Hoppin and Gallatin Coll. Taf. 18,2.4. — Allgemein zu den Bildern mit erotisch konnotierten Verfolgungsszenen: S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v.Chr., AntK Beih. 11, 1979; Oakley, Achilles Painter 32ff.; Sourvinou-Inwood a.O. 131ff.
- 145 rf. Kelchkrater des NiobidenM, Ferrara, Mus. Naz. 2891 (T 313): ARV<sup>2</sup> 602.24; Para 395; Add<sup>2</sup> 266; BA 206956).
- 146 Westmetopen des Parthenon: C. Praschniker, ÖJh 41, 1954, 5ff. Abb. 1–28; F. Brommer, Die Metopen des Parthenon (1967) 3ff. 190ff.; E. Berger, Der Parthenon in Basel (1986) 99ff. Taf. 114–139; Bothmer, Amazons 208f.; LIMC I Amazones Nr. 417. — Schild der Athena Parthenos: V.M. Strocka, Piräusreliefs und Parthenon-

- schild (1967); E. Simon – T. Hölscher, AM 91, 1976, 115ff. Abb. 1 Taf. 43–48; Bothmer, Amazons 209ff.; LIMC I Amazones Nr. 246\*.
- 147 rf. Pelike des KleophonM, Palermo, Mus. Arch. Reg.: ARV<sup>2</sup> 1145.39; Para 456; BA 215179; P.E: Arias, Clara Rhodos VIII, 1936, 220ff. Abb. 12.  
Vgl.: rf. Halsamphora des Aison, Chantilly, Mus. Condee: ARV<sup>2</sup> 1176.25; BA 215581; Bothmer, Amazons 182 Nr. 68 Taf. LXXX,4; — rf. Schale des MarlayM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. AST 7: ARV<sup>2</sup> 1281.74; BA 216202.
- 148 rf. Kantharos der AlexandreGr, London, BM E 157: ARV<sup>2</sup> 1213.2; Add<sup>2</sup> 348; BA 216556; CVA London, BM III Ic Taf. 34,2. 35,1; Lezzi-Hafter, Schuwalow-Maler Nr. AlI Taf. 141a. 142; Bothmer, Amazons 186 Nr. 100.
- 149 rf. Schale des EretriaM, Ferrara, Mus. Naz. T 1039A: ARV<sup>2</sup> 1252.51; Para 469; BA 216988; Lezzi-Hafter, Eretria-Maler Nr. 25 Taf. 20a. — Ähnlich: rf. Schale aus dem Umkreis des EretriaM, Rom, Villa Giulia 49796A: ARV<sup>2</sup> 1267.17; BA 217201; Lezzi-Hafter, Eretria-Maler Nr. 138 Taf. 93a.
- 150 rf. Lekythos des EretriaM, Boston, MFA 95.48: ARV<sup>2</sup> 1248.2; Para 522; Add<sup>2</sup> 353; BA 216938; Caskey – Beazley, Boston 1 (1931) Taf. 30. Suppl. Taf. 4,43; Lezzi-Hafter, Eretria-Maler Nr. 238 Taf. 148–49; Bothmer, Amazons 177 Nr. 30 Taf. LXXVII,6; LIMC I Amazones Nr. 240\*.
- 151 rf. Lekythos des EretriaM, New York, MMA 31.11.13: ARV<sup>2</sup> 1248.9; Para 469; Add<sup>2</sup> 353; BA 216945; Richter – Hall, Athenian Vases Nr. 139 Taf. 144; Lezzi-Hafter, Eretria-Maler Nr. 239 Taf. 150. 154–55; Bothmer, Amazons 162 Nr. 15 Taf. LXXVII,1; LIMC I Amazones Nr. 242.
- 152 rf. Lekythos des Aison, Neapel, Mus. Arch. Naz. 86492 (RC 239): ARV<sup>2</sup> 1174.6; Para 460; Add<sup>2</sup> 339; BA 215562; E. Gabrici, MonAnt 22, 1913, 531ff. Taf. LXXXVII; Bothmer, Amazons 162 Nr. 16; LIMC I Amazones Nr. 243\*; Arias – Hirmer, Vasenkunst Taf. 205; Simon, Vasen Taf. 220.
- 153 rf. Kolonnenkrater aus dem Umkreis des PronomosM, deutscher Privatbesitz: BA 19738; Güntner, Mythen 140ff. Nr. 39.

## Der Kampf gegen die Kentauren: Die Faszination der Bedrohlichkeit

- 1 Zur Bedeutung der Kentauren als komplexes Gegenbild der Wildnis s. bes. Hölscher, Imagini 18f.; Hölscher, Feindwelten 291ff. — Allgemein zur ideellen und ikonographischen Konstruktion der Kentauren: RE XI (1921) 173ff. s.v. Kentauren [E. Bethe]; LIMC VIII (1997) 671f. 674ff. 700ff. s.v. Kentauroi et Kentaurides [M. Leventopoulou – L. Marangou – L. Palaiokrassa u.a.]; Fittschen, Sagedarstellungen 88ff.; Schiffler, Kentauren 15ff. 161ff.; R. Osborne, Framing the centaur: reading fifth-century architectural sculpture, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), Art and text in ancient Greek culture (1994) 52ff.; J.M. Padgett, in: Centaur's Smile 3ff.
- 2 rf. Schale des ErzgießereiM, München, Antikensmlg. 2640: ARV<sup>2</sup> 402.22; Para 370; Add<sup>2</sup> 213; BA 204363; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 86; Attische Vasenbilder München 48ff. Taf. 21–22; LIMC VIII Kentauroi Nr. 191\*; D.C. Kurtz (Hrsg.), Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley (1989) Taf. 61,2; — rf. Kolonnenkrater des Myson, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81399 (M 1210): ARV<sup>2</sup> 239.18; Para 349; Add<sup>2</sup> 201; BA 202367; LIMC V Kaineus Nr. 36\*; Laufer, Kaineus 17f. K39 Taf. 10 Abb. 29.
- 3 Überblick über die verschiedenen Erzählversionen: Roscher 2,1 (1890–94) 1032ff. bes. 1035ff. s.v. Kentauren [W. Roscher]; RE XI (1921) 172ff. s.v. Kentauren [E. Bethe]; LIMC VIII (1997) 671ff. s.v. Kentauroi et Kentaurides [M. Leventopoulou – L. Marangou – L. Palaiokrassa u.a.].

- 4 Zur Überlieferung in Text und Bild: Roscher 2,1 (1890–94) 1040ff. s.v. Kentauren; RE XI (1921) 176f. s.v. Kentauren; LIMC VI (1992) 838ff. s.v. Nessos, VIII (1997) 691ff. s.v. Kentauroi et Kentaurides; Brommer, Herakles II 48ff.; Schefold, GHS I 240. 248ff., GHS II 125ff. 146ff., Urkönige 170f. 188f.; Thomas, Mythos 47ff.; N.V. Mele, in: *Les grandes figures religieuses: fonctionnement pratique et symbolique dans l'Antiquité*. Kolloquium Besançon 1984 (1986) 333ff. [Pholoe-Kentauren].
- 5 Zur Überlieferung in Text und Bild: Roscher 2,1 (1890–94) 1035ff. s.v. Kentauren; RE XI (1921) 175f. s.v. Kentauren; LIMC V (1990) 884ff. s.v. Kaineus, VII (1994) 232ff. s.v. Peirithoos, VIII (1997) 671f. 684ff. s.v. Kentauroi et Kentaurides; Brommer, Theseus 104ff.; Schefold, GHS I 256, GHS II 154ff., Urkönige 264ff.; Thomas, Mythos 47ff.
- 6 Der Anlaß für diesen Kampf scheint in der Erzählung zunächst nebensächlich zu sein; was interessiert, ist die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Hoplitens, als den Vertretern der Polis-Kultur, und den Kentauren, als den Repräsentanten der wilden Natur. Entsprechend wird in den frühen literarischen Überlieferungen nur der Kampf erwähnt, ohne Hinweise auf den Anlaß für die Auseinandersetzung, s. Hom. Il. 1,267f. 2,742ff.; Hes. asp. 178ff. Die Erklärung des Kampfes aus dem frevelhaften Überfall der Kentauren auf die Hochzeit des Perithoos findet sich erst in späteren Quellen ab dem 5. Jh. (s. S. 728 Anm. 7). Die bei Hom. Od. 21,295ff. erwähnte Freveltat des betrunkenen Kentauren Eurytion im Haus des Perithoos erklärt nur allgemein die Feindschaft zwischen Lapithen und Kentauren (und das zudem nur mit dem topischen Verweis auf das unkontrollierte Verhalten des Kentauren infolge Weingenuß), ist aber hier nicht direkt mit der konkreten Schlacht in Verbindung zu bringen.
- 7 Die Schilderung vom frevelhaften Überfall der Kentauren als Grund für den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren ist erst ab dem frühen 5. Jh. greifbar: Während bei Hom. Od. 21,295ff. die Freveltat des trunkenen Kentauren Eurytion nicht in direktem Zusammenhang mit dem Kampf erzählt wird, scheint bei Pind. frg. 166–167 Schröder (147–148 Böckh) der Konnex zwischen Trunkenheit der Kentauren und der Lapithenschlacht (Tod des Kaineus) hergestellt. Die eigentliche Schlacht im Haus des Perithoos unter Beteiligung der Festgemeinschaft findet sich dann zum ersten Mal in der Bildkunst der 70er Jahren des 5. Jh. bezeugt; entsprechende literarische Zeugnisse stammen erst aus späterer Zeit (z.B. Diod. 4,70,2–3; Ov. Met. 12,210–537; Plut. Thes. 30). Da die Erzählversion von der Hochzeitsschlacht in neuer Weise die Freveltat der Kentauren und die existentielle Bedrohung der poliatischen Gemeinschaft akzentuiert, scheint es plausibel, das Aufkommen dieser Version aus dem konkreten historischen Kontext der Perserkriege zu verstehen: Der Vorwurf der Freveltat als Brandmarkung der Gegner, wie er damals den Persern gegenüber angewandt wurde, scheint hier auf der Ebene des Mythos weiter verarbeitet worden zu sein. Hierzu s. T. Hölscher, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Rom*. Colloquium Rauricum 3 (1993) 73f.; Castriota, *Mythos* bes. 40ff.; ähnlich, aber zu punktuell schon S. Woodford, *JHS* 94, 1974, 162. Nicht überzeugend dagegen der historische Erklärungsvorschlag bei Thomas, *Mythos* 50ff. (s. dazu auch T. Hölscher, *Gnomon* 52, 1980, 359f.); zu allgemein L. Palaiokrassa, LIMC VIII (1997) 702 s.v. Kentauroi et Kentaurides („Symbol der attischen Vorherrschaft und des Sieges über die Perser“).
- 8 So etwa explizit Thomas, *Mythos* 47ff.; s. ferner Schefold, *Urkönige* 170. Allgemein zum Rückgang der Darstellungen des kämpfenden Herakles und zum Verhältnis Herakles vs. Theseus: LIMC V (1990) 190 s.v. Herakles [J. Boardman]; Vollkommer, *Herakles* 92f.; Padilla, *Herakles* bes. 13.

Eher ließe sich die Verschiebung in den Kentauiromachien auf einen anderen Wechsel der Protagonisten zurückführen: Statt des heroischen Einzelkämpfers tritt nun ein anonymes Kollektiv von Griechen gegen die Kentauren an, mit dem sich



die athenischen Betrachter seit dem frühen 5. Jh. wohl eher identifizieren konnten (analog hierzu erfolgt auch die Verschiebung bei den Bildern der Amazonomachie, die statt Herakles mehr und mehr kämpfende Athener zeigen). Doch auch hierüber bleibt letztlich ungeklärt, warum mit dem Wechsel der Protagonisten zugleich eine gravierende Veränderung in der ikonographischen Gestaltung und damit in der Art, wie der Kampf geschildert wird, einherging. Denn daß die Athener sich lieber mit Bildern der Bedrohung und des Unterliegens identifizierten als mit den Visionen kraftvoller Stärke, wie sie Herakles bereitstellte (und sie theoretisch auch die thessalische Kentaumachie formulieren konnte, und es auch im frühen 6. und späten 5. Jh. tat), erscheint wenig plausibel. Hier zeigt sich vielmehr, daß die Vasenbilder nicht allein der Formulierung gesellschaftlicher Idealvorstellungen und Identifikationsmuster dienten, sondern darüber hinaus auch auf Bedürfnisse nach einer spannungsvollen und emotional bzw. intellektuell befriedigenden Unterhaltung reagierten.

- 9 Überblick über die Bilder: LIMC VI (1992) 838 ff. s.v. Nessos Nr. 1–34. 38–64. 81–82. 89, VIII (1997) 691 ff. 701 ff. s.v. Kentauroi et Kentaurides Nr. 242–45. 248–50. 258–59. 265. 267–69. 294–96; Brommer, Herakles II 48 ff.; Schefold, GHS I 240. 248 ff., GHS II 125 ff. 146 ff., Urkönige 170 f. 188 f.; Vollkommer, Herakles 26 ff. Nr. 23–25; A. Schmölde-Weit, in: Herakles – Hercules 170 ff.
- 10 Auf die früheren Darstellungen in der attischen Vasenmalerei des 7. Jh., aus deren Ikonographie sich die Bilder des frühen 6. Jh. ableiten, soll hier nicht näher eingegangen werden, da sie für unsere Fragen nicht weiterführen. Überblick: LIMC VI Nessos Nr. 36\*. 89\*. 113\*. 114\*; Schefold, GHS I 104. 108 ff.
- 11 sf. tyrren. Halsamphora, Kassel, Staatl. Mus. Antikensmlg. T 385: ABV 105.2; Para 35; Add<sup>2</sup> 28; BA 310136; CVA Kassel 1 Taf. 16,1–4. 18,1; LIMC VI Nessos Nr. 12\*.
- 12 Von 35 gezählten frühen Darstellungen des Herakleskampfes entfallen 20 auf die Episode der Pholoe-Kentauren. Wie die Darstellungen von den Lapithen-Kämpfen mit ebenfalls 20 Bildern stellen sie somit eine zentrale Gruppe innerhalb der insgesamt 58 frühen Kentaumachiebilder.
- 13 sf. Krater-Frgt. des Sophilos, Athen, Nat. Mus. 15918 / 15942 / 2035.2: ABV 40.21; Para 18; Add<sup>2</sup> 11; BA 305080; CVA Athen, NM 1 Taf. 1,2; LIMC VIII Kentauroi Nr. 242\*.
- 14 sf. Hydria des M.v. Louvre F 6, London, BM B 51: ABV 123.4; Add<sup>2</sup> 34; BA 300900; LIMC VIII Kentauroi Nr. 248\*.
- 15 Eine seltene und zudem frühe Ausnahme bildet eine sf. Olpe um 590–580, Paris, Mus. Auguste Rodin 9 (ABV 15.32; BA 300165; CVA Paris, Mus. Nat. Rodin Taf. 13,11); evtl. auch mit angreifendem Kentauro: sf. Siana-Schale des HeidelbergM (?), Pulsano, Privatsmlg. Dr. Guarini 58 (BA 15499; Siana Cups II Nr. 477 Taf. 151c).
- 16 s. S. 145 ff. 335 ff.
- 17 Zur Ikonographie des Minotauros-Kampfes s. S. 570; Muth, Minotauros bes. 11 mit Anm. 12. — Überblick über die Bilder des Löwenkampfes: LIMC V (1990) 16 ff. s.v. Herakles B [W. Felten].
- 18 sf. Hydria des M.v. London B 76, Kopenhagen, Nat. Mus. 13536: ABV 714; Para 32; Add<sup>2</sup> 23; BA 306980; CVA Kopenhagen Taf. 319,1a. 320,1a.
- 19 s. S. 65 ff. 92. 395 ff.
- 20 sf. Halsamphora des NikosthenesM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 198 (HA 31): ABV 244.1; Add<sup>2</sup> 58; BA 302818; Langlotz, Würzburg Nr. 198 Taf. 51.
- 21 Diese Strategie findet sich auch bei den gleichzeitigen Amazonomachiebildern, s. S. 344 ff.
- 22 sf. Kantharos des SoklesM, Berlin, Antikensmlg. F 1737: Para 72.1; Add<sup>2</sup> 49; BA 350504; Schefold, GHS II 127 f. Abb. 163.
- 23 sf. Halsamphora des Affecters, München, Antikensmlg. 1443 (J 84): ABV 241.27; Add<sup>2</sup> 61; BA 301315; CVA München 7 Taf. 333,3–4. 334,1–3. 336,1; Mommsen, Affecter Nr. 40 Taf. 48A; — sf. Bauchamphora der MedeaGr, Malibu, Getty Mus.

- 88.AE.24: BA 21120; J. Paul Getty Museum Journal 17, 1989, 112 Abb. 19; Centaur's Smile 197ff. Nr. 37.
- 24 sf. Halsamphora der Gr. v. Toronto 305, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 388 (16588): ABV 283.9; Para 124; Add<sup>2</sup> 74; BA 320254; Albizzati, Vasi Taf. 55.
- 25 rf. Schale des M. der Pariser Gigantomachie, Vatikan, Mus. Greg. Etr. H 586: ARV<sup>2</sup> 417.3; BA 204548; LIMC VIII Kentauroi Nr. 177; — sf. Lekythos des EdinburghM, München, Antikensmlg. 1905: ABL 218.49; LIMC VI Nessos Nr. 81\*.
- 26 rf. Schale des Epiktet, Zürich, Kunsthandel: BA 17089; C. Berger – R. Perry (Hrsg.), Kunst der Klassischen Antike. Ausstellung in Zusammenhang mit der Münzen und Medaillen AG Zürich 1975 (1975) Nr. 12.
- 27 rf. Schale des H-M, Basel, Antikenmus. und Smlg. Ludwig BS 489: ARV<sup>2</sup> 454; Add<sup>2</sup> 242; BA 217401; LIMC VIII Kentauroi Nr. 268\*.
- 28 sf. Halsamphora des DiosphosM, USA, Privatbesitz: ABV 517.1; Para 255; Add<sup>2</sup> 128; BA 330663; Schiffler, Kentauren Taf. 2 Nr. A79; Centaur's Smile 190f. Nr. 34.
- 29 Auf der Schale des M. der Pariser Gigantomachie im Vatikan wird der Ansturm nochmals verstärkt, indem auch auf der Rückseite weitere herbeistürmende Kentauren erscheinen, ähnlich, wie dies auch bei den gleichzeitigen Bildern der Amazonomachie geschah, s. S. 358 zu Abb. 250.
- 30 Bezeichnende Ausnahme: rf. Strickhenkel-Amphora des KleophradesM, München, Antikensmlg. 2316: ARV<sup>2</sup> 183.12; CVA München 5 Taf. 209,3–4. 211,4–5; Herakles – Hercules 172f. Abb. 24,6–7. 409 Nr. Kat.102. Hier sind die beiden Kontrahenten auf beide Gefäßseiten verteilt und die Trennung eröffnet dem Kentauren einen stärkeren, noch unbezwungenen Auftritt. Obwohl aber der Kentaure im Angriff gezeigt wird, hat der Vasenmaler die beiden Gegner so ausgerichtet, daß sie nicht einander angreifen, sondern sich beide in dieselbe Richtung bewegen: Damit kann entweder nur ein Verfolgen des Kentauren durch Herakles gemeint sein (wogegen jedoch spricht, daß der Kentaure nicht zurückblickt, in der charakteristischen Ikonographie eines Fliehenden), oder ein heimlicher Angriff des Kentauren gegen Herakles, der ihn noch nicht entdeckt hat. Die ungewöhnliche Ikonographie spricht für die zweite Option, die Amphora wäre somit ein Zeugnis für das Experimentieren der Vasenmaler zu Beginn des 5. Jh., durch Konterkarierung der standardisierten Kampfschemata spannungsvolle Entwürfe zu entwickeln.
- 31 s. S. 502 ff. Das neu aufkommende Interesse an den Herakles-Nessos-Bildern steht wohl im Zusammenhang mit dem aufkommenden Interesse an der Version des Hochzeitsüberfalls bei der thessalischen Kentaurenomachie.
- 32 Es erscheint mir zumindest überlegenswert, inwieweit das grundsätzlich nachlassende Interesse an den Darstellungen des Herakles in der Vasenmalerei der 1. Hälfte des 5. Jh. auch unter diesem Gesichtspunkt mit erklärt werden sollte und nicht nur aus einem angeblichen allgemeinen Desinteresse an diesem Heros, in Konkurrenz zum attischen Heros Theseus, wie dies immer wieder diskutiert wird (s. S. 728f. Anm. 8). Die Bilder der Herakleskämpfe mochten aufgrund ihrer vergleichswisen Eindimensionalität und ihrem geringeren Spannungspotential immer weniger für bestimmte Diskurse um Kampf und hoplitische Qualitäten genügen und gingen wohl auch deshalb im Repertoire derjenigen Bilder zurück, die auf diese Art der intellektuellen und emotionalen Unterhaltung besonders setzten, ohne aber daß Herakles dadurch automatisch als zentrale Identifikationsfigur Schaden nehmen mußte.
- 33 Zur literarischen Überlieferung der Mythenversion: K. Seeliger, Roscher II,1 (1890–1894) 894ff. s.v. Kaineus; J. Heckenbach, RE X (1919) 1504f. s.v. Kaineus; E. Laufer, LIMC V (1990) 884f. s.v. Kaineus.
- 34 Bei Akusilaos von Argos (FGrH 2 F22) findet sich zum ersten Mal die Version, nach der Kaineus für seine Hybris bestraft wurde und deshalb zu Tode kam. Wie weit diese Version auch schon im 6. Jh. bekannt war, bleibt unklar. — Ebenso un-

klar ist aber auch, wie weit diese Version den attischen Bildern zugrunde lag. Im Horizont der Ikonographie lassen sich keine Indizien hierfür finden: Die Bilder vom Tod des Kaineus bewegen sich im gewohnten Rahmen der Kampf-Ikonographie ohne Hinweise auf ein göttliches Eingreifen, wie man es erwarten würde, um den Aspekt der Bestrafung zu verdeutlichen. Auf dieser Grundlage ist zwar nicht auszuschließen, daß diese Version hin und wieder auch als Erklärung für das Unterliegen des Lapithen herangezogen wurde; sicher aber läßt sich sagen, daß die Vasenmaler sich nicht bemüht haben, einen solchen Aspekt stark zu betonen: Ihre Bilder zielen auf den Tatbestand des Unterliegens als dem eigentlichen Thema der Darstellungen, wie es auf den gleichzeitigen Bildern auch für andere Lapithen aufgegriffen wird.

- 35 Überblick über die Bilder: Laufer, Kaineus; LIMC V Kaineus Nr. 1–7. 10–49 (sowohl bei Laufer als auch im LIMC sind jedoch auch Bilder unterliegender Hopliten aufgenommen, die nicht die distinktive Kaineus-Ikonographie aufweisen und daher nicht als Darstellungen des Kaineus angesprochen werden können, s. S. 465 mit Anm. 112); Schefold, GHS I 256, GHS II 154ff., Urkönige 264ff.
- 36 sf. Halsamphora des AntimenesM, New York, MMA 69.233.1: ABV 271.75; Add<sup>2</sup> 71; BA 320086; CVA New York, MMA 4 Taf. 25,1; Bothmer, Bastis 318; Burrow, Antimenesmaler Nr. 47 Taf. 47A; LIMC V Kaineus Nr. 24\*; Laufer, Kaineus 12 Nr. K19 Taf. 7 Abb. 17.
- 37 sf. Volutenkrater des Klitias und Ergotimos, Florenz, Mus. Arch. Etr. 4209: ABV 76.1, 682; Add<sup>2</sup> 21; BA 300000; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 1–3. 11–13; LIMC V Kaineus Nr. 67\*; Laufer, Kaineus 6 Nr. K6 Taf. 2 Abb. 3,1–2.
- 38 sf. Siana-Schale des M.v. Boston CA, Malibu, Getty Mus. 86.AE.154: BA 10149; CVA Malibu 2 Taf. 82–85,1; LIMC V Kaineus Nr. 10\*; Laufer, Kaineus 6 Nr. K7 Taf. 3 Abb. 4; Centaur's Smile 166ff. Nr. 27.
- 39 Hierzu s. S. 147ff. 271ff. 335ff.
- 40 s. S. 151f. 155ff. 158. 338ff.
- 41 Nicht mit einberechnet sind die zahlreicheren Darstellungen der spät-schwarzfigurigen Vasenmaler, vor allem die der späten sf. Lekythen und sonstigen kleinformatigen sf. Gefäße des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. Hier lassen sich ca. 30 Bilder der thessalischen Kentaurenomachie greifen, von denen etwa 9 die Szene mit Kaineus zeigen. Doch muß bei diesem Zahlenverhältnis mit berücksichtigt werden, daß daneben 15 Bilder einen unterliegenden bzw. fliehenden Hopliten zeigen; d.h. das Thema der Kaineus-Bilder findet in ähnlich ausgerichteten Bildern eine klare Fortsetzung (zu diesen Bildern ausführlicher S. 462ff.). Somit dominiert auch in dieser Gruppe die Idee vom unterliegenden Hopliten, auch wenn die Vasenmaler sich zum Teil einer anderen Ikonographie bedienten.
- 42 sf. Halsamphora, New York, MMA 56.171.23: BA 3765; CVA New York 4 Taf. 36,3.
- 43 Das Agieren des Kaineus nach hinten könnte freilich auch ein Zurückweichen implizieren. Wie weit dies jedoch gemeint ist, oder doch eher ein gleichzeitiges Kämpfen in beide Richtungen, ist auf der Grundlage der Ikonographie zunächst nicht eindeutig zu entscheiden. Einziges Indiz könnte seine Führung der Lanze sein, die er aggressiv und bedrohlich gegen einen der Kentauren stößt: Im Unterschied hierzu halten fliehende Hopliten in den Kampfbildern mehrheitlich ihre Waffe ungefährlicher geführt, häufig auch zu Boden gesenkt und unterstreichen durch die negative Waffenführung zugleich ihre Wehrlosigkeit (s. etwa Abb. 107. 109. 115. 116. 182. 190. 253. 261). Da dies bei Kaineus nicht zutrifft, scheint es somit doch weniger plausibel, seine Haltung als ein ruhmloses Zurückweichen zu interpretieren.
- 44 sf. Halsamphora in der Art des M.v. London B 272, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 217: ABV 694; Para 153; BA 306615; LIMC V Kaineus Nr. 32\*; Laufer, Kaineus 25 Nr. K43 Taf. 13 Abb. 41; Kunze-Goette, Kleophrades-Maler 146 Kat. IVb2 Taf. 2,2. 27,1.

- 45 sf. Halsamphora der Dot-Band-Kl, München, Antikensmgl. 1619 (J 86): ABV 483.1; Add<sup>2</sup> 122; BA 303461; CVA München 9 Taf. 32,2; LIMC Kaineus Nr. 4\*; Laufer, Kaineus 14 Nr. K24 Taf. 8 Abb. 21.
- 46 rf. Schale des Oltos, Kopenhagen, Nat. Mus. 13407: ARV<sup>2</sup> 59.57; Para 326; Add<sup>2</sup> 164; BA 200447; LIMC V Kaineus Nr. 33\*; Laufer, Kaineus 13f. Nr. K37 Taf. 7 Abb. 20. — Erhalten von der Namensbeischrift ist K(αiv)EYΣ.
- 47 Hierzu s. S. 53 ff. 104 ff. 182 ff. 291 ff. 357 ff.
- 48 sf. tyrren. Halsamphora des TimiadesM, Rom, Mus. Cap. 39 (69): ABV 98.44; Para 37, Add<sup>2</sup> 26; BA 310043; CVA Rom, Mus. Cap. Taf. 12,1–4; LIMC V Kaineus Nr. 2\*; Laufer, Kaineus 7 Nr. K3 Taf. 3 Abb. 5,1–2.
- 49 Dem Schalenbild des Oltos ist vielleicht die spätere rf. Spitzamphora des SyriskosM in deutschem Privatbesitz, aus den 70er Jahren des 5. Jh., an die Seite zu stellen (BA 30676; Güntner, Mythen 104 ff.; s. hier Abb. 352). Hier ist die Figur des fallenden Lapithen ebenfalls mit einer Namensbeischrift ausgezeichnet. Allerdings erlaubt die fragmentarische Überlieferung der Namensbeischrift ([–]I[–]), eine Vielzahl von denkbaren Namen zu rekonstruieren. Eine plausible Benennung der Figur als Kaineus ist somit nicht möglich.
- 50 s. S. 53 ff. 75 ff. 104 ff. 182 ff. 291 ff. 357 ff.
- 51 Allgemein hierzu: Peifer, Eidola 182 ff.; Shapiro, Personifications 132 ff.; Recke, Gewalt 54 ff. 283 ff. 288 ff. Taf. 35–40. 41–47; s. auch S. 186 f.
- 52 Überblick über die Bilder: LIMC III (1986) 783 ff. s.v. Eos Nr. 317–333 [C. Weiss], VI (1992) 455 ff. s.v. Memnon Nr. 61–79 [A. Kossatz-Deissmann].
- 53 Überblick über die Bilder: LIMC VII (1994) 697 f. s.v. Sarpedon Nr. 3–12 [D. v. Bothmer].
- 54 Abbildung: rf. Kelchkrater des Euphronios, New York, MMA 1972.11.0: Euphronios 93 ff. Nr. 4; LIMC VII Sarpedon Nr. 4\*.
- 55 Beispiele: rf. Kelchkrater der PezzinoGr, Agrigent, Mus.Arch.: ARV<sup>2</sup> 32; Para 324; Scheffold, GHS II 229 ff. Abb. 309 [dort als narrative Darstellung vom Tod des Patroklos angesprochen]; — sf. Halsamphora des DiosphosM, New York, MMA 56.171.25: ABV 509.137; Para 248; Add<sup>2</sup> 127; ABL 239.137; LIMC VII Sarpedon Nr. 8\*.
- 56 Auch in anderen Bildern wird in dieser Zeit der Umgang mit den Gefallenen neu thematisiert: Parallel zu den neuen Bildern der Leichenbergung treten etwa auch die Szenen von der Schleifung Hektors auf. Da die Laufzeit dieser Bilder identisch mit den Bildern der Leichenbergung ist, sowohl in ihrem Aufkommen als auch wieder in ihrem abrupten Verschwinden, wird man sie zusammen sehen müssen: als verschiedene Facetten einer allgemeineren Reflexion auf den Tod im Kampf und den Umgang mit dem Leichnam des Gefallenen. Während die Bilder der Leichenbergung eindimensional den Tod des Gefallenen in den Blick nehmen, wählen die von der Schleifung Hektors eine komplexere Diskussion, in der das unbrennbare Wüten des Kriegshelden und seine unstillbare Rache für den Tod seines Freundes sowie die furchtbare Behandlung seines gefallenen Gegners in Konflikt zueinander gesetzt werden. In welcher Weise die Vasenmaler diese Szene verstanden haben, ist aufgrund der Offenheit des Bildes schwer zu beurteilen. Verschiedene Optionen bieten sich an: sei es eindimensional als Problematisierung des Achill und des von ihm verkörperten Heldenideals, sei es ebenso eindimensional als Versinnbildlichung exzeptioneller Kriegswut und heroischer Rache, oder sei es eher komplexer als eine vielleicht gar nicht so sehr gewichtenden Auseinandersetzung mit den beiden konkurrierenden Momenten, der Faszination am großen Helden, aber zugleich auch dem Schrecken vor der von ihm verursachten Katastrophe. Eine Deutung der Bilder scheint mir nur im Rahmen einer weiteren Diskussion um das Achill-Bild in den Darstellungen dieser Zeit möglich, die jedoch hier nicht geleistet werden kann; ich möchte an anderer Stelle hierauf zurückkommen.

- Zur Situation und Deutung der Bilder von der Schleifung Hektors: LIMC I (1981) 139 ff. 145 ff. s.v. Achilleus Nr. 585–600 [A. Kossatz-Deissmann], IV (1988) 491 s.v. Hektor Nr. 68–70 [O. Touchefeu]; Peifer, *Eidola* 73 ff. 329 f. Nr. 26–34; Recke, *Gewalt* 72 ff. 291 f. Taf. 52–54; R. von den Hoff, in: Fischer – Moraw, *Klassik* 227 f.
- 57 Ganz im Unterschied etwa zu den Bildern der Amazonomachie. Die griechischen Hopliten, die dort den Amazonen unterliegen, bleiben anonyme Figuren, von denen nur das zu erzählen ist, was das Bild zeigte, nämlich daß sie unterliegen, im ruhm-vollen oder weniger ruhmvollen Kampf. Auf ein entsprechendes Wissen des Be-trachters um den etwa außerordentlich tapferen Kampfesmut der Figur jenseits des Bildes kann hier nicht zurückgegriffen werden – wie das im Fall von Kaineus funktioniert: Dort kann der Held auch im entkräfteten Sterben gezeigt werden, und der Betrachter wird mit ihm doch auch immer den heldenhaften Krieger as-soziieren. Hier zeigt sich wieder anschaulich, wie sehr das Potential der Mythen-erzählungen helfen konnte, die engen Grenzen zu überwinden, die sich bei der Kampf-Ikonographie für den Entwurf von komplexeren Vorstellungen stellten.
- 58 Neben dem gleichzeitigen Auftreten der beiden Bildideen im späten 6. Jh. ist es also auch das parallele Verschwinden im frühen 5. Jh., das für einen inhaltlichen Zusammenhang der Bildentwürfe spricht. Zur Laufzeit der Bilder s. Peifer, *Eidola* 192 ff. 199 ff. 212 ff.; Recke, *Gewalt* 54 ff. 58 ff. 60 ff. 64 ff. 67. Ab dem 2. Viertel werden die Bilder der Leichenbergung vom Schlachtfeld abgelöst von der Dar-stellung, die das Ablegen eines Leichnams am Grab zeigen, der Charakter des Toten als Krieger verliert zunehmend an Interesse, allgemein hierzu Peifer, *Eidola* 229. 235 ff.
- 59 Allein 12–13 Vasenbilder sind aus der Zeit der 70er und 60er Jahre überliefert, im Unterschied zu etwa 6–7 Bildern in der folgenden Zeitstufe von 450–430/20. – Dabei kommt es in den 70er Jahren zunächst noch zu einem Nebeneinander der beiden Auffassungen bzw. Ikonographien, indem die Bilder mit dem wehrhaften Kaineus vereinzelt Anleihen an die Ikonographie des Sterbens zeigen, so etwa: rf. Kolonnettenkrater des SchweineM, Schweiz, Privatbesitz (ARV<sup>2</sup> 563.7; Add<sup>2</sup> 260; BA 206432; Laufer, Kaineus Taf. 12 Abb. 34); verschollener rf. Kolonnettenkrater (BA 16459; LIMC V Kaineus Nr. 76\*; Laufer, Kaineus Taf. 13 Abb. 40); rf. Hydria des LeningradM, London, BM 1920.3–15.3 (ARV<sup>2</sup> 571.79; BA 206571; CVA Lon-don 5 III Ic Taf. 73.2, 79.2).
- 60 Diese alte Idee war um die Jahrhundertwende vereinzelt weiter tradiert worden, im Schatten der Bilder mit dem sterbenden Kaineus: rf. Schale des Oltos, Genf, Kunsthandel: BA 819; Christie's, Genf, sale catalogue 5.5.1979, Nr. 72 Taf. 31; — rf. Schale des BonnerM, Riehen, Privatbesitz: ARV<sup>2</sup> 351.3; BA 203668.
- 61 rf. Stamnos des KleophradesM, Paris, Louvre G 55: ARV<sup>2</sup> 187.58; Add<sup>2</sup> 188; BA 201756; CVA Paris, Louvre 1 III Ic Taf. 6,5; Beazley, *Kleophrades Painter* 18 Nr. 50 Taf. 24 f.; LIMC V Kaineus Nr. 35\*, VIII Kentauroi Nr. 190\*; Laufer, Kaineus Taf. 10 Abb. 28; B. Cohen, in: W.G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983) 171 ff.
- 62 Zu den Bildern der PolygnotGr s. S. 445 ff.
- 63 Die Darstellung fallender Gegenstände bildet bekanntlich eine Errungenschaft, die mehrere Vasenbilder des frühen 5. Jh. auszeichnet und dort genutzt ist, um einen transitorischen Moment anzudeuten. S. etwa Giuliani, *Bild* 193 f. mit Abb. 38, 211 mit Abb. 43 c; D. Wannagat, in: Bol, *Zeit* 59 ff. Während bei diesen Bildern jedoch die Handlung auf einen bestimmten Zeitmoment fokussiert wird und dadurch das Motiv des fallenden Gegenstandes dazu dient, die zeitliche Punk-tualität zu verdeutlichen, nutzt der Kleophrades-Maler das Motiv in seinem Bild, um mehrere Zeitmomente festzuhalten, schafft also eher in der archaischen Tra-dition ein polychrones statt ein monochrones Bild (zur Terminologie Giuliani, *Bild* 287 f.).



- 64 Das Motiv findet sich vereinzelt in späteren Bildern der thessalischen Kentauro-machie aufgegriffen: rf. Volutenkrater des NiobidenM, Agrigent, Mus. Arch. Reg. 2688 (Abb. 353); rf. Kolonnettenkrater des NeaplerM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81300/ H 3351 (Abb. 357).
- 65 rf. Psykter des HarrowM, Rom, Villa Giulia 3577: BA 2352; CVA Rom, VG 1 Taf. 3–4; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 15; LIMC V Kaineus Nr. 39\*; Laufer, Kaineus 20f. K 43 Abb. 33,1–2.
- 66 So etwa: rf. Kolonnettenkrater des KaineusM, Palermo, Mus. Arch. Reg. 2556 (V 786): ARV<sup>2</sup> 511.1; Add<sup>2</sup> 252; BA 205729; CVA Palermo 1 III Ic Taf. 45,1; LIMC V Kaineus Nr. 72; Laufer, Kaineus 18 Nr. K41 Taf. 10 Abb. 31.
- 67 rf. Kolonnettenkrater des ObstgartenM, Mariemont, Mus. Royal G 130: ARV<sup>2</sup> 523.5; Add<sup>2</sup> 254; BA 205882; LIMC V Kaineus Nr. 75; Laufer, Kaineus 23f. Nr. K48 Taf. 13 Abb. 38; *Les antiquités du Musée de Mariemont* (1952) 112f. Taf. 42.
- 68 rf. Kolonnettenkratere des ClevelandM: Harrow, School Museum 50: ARV<sup>2</sup> 516.5; Add<sup>2</sup> 253; BA 205793; CVA Harrow School Taf. 15,1. 16; LIMC V Kaineus Nr. 74\*; Laufer, Kaineus 23 Nr. K47 Taf. 13 Abb. 37; — Ferrara, Mus. Naz. 2793: ARV<sup>2</sup> 517.6; Add<sup>2</sup> 253; BA 205794; CVA Ferrara 1 Taf. 37,1; LIMC V Kaineus Nr. 41\*; Laufer, Kaineus 24 Nr. K49 Taf. 13 Abb. 39.
- 69 Die Waffen nehmen in Anzahl und Bedrohlichkeit (Größe der Felsen, Wuchtigkeit der Äste) nochmals zu, und auch die häufige Ausweitung von zwei auf drei angreifende Kentauren muß in diesem Zusammenhang einer gesteigerten Bedrohlichkeit gesehen werden.
- 70 s. S. 314ff. 375 ff.
- 71 rf. Stamnos des Polygnot, Brüssel, Mus. Royaux A 134: ARV<sup>2</sup> 1027.1; Add<sup>2</sup> 317; BA 213382; LIMC V Kaineus Nr. 44\*; Laufer, Kaineus 27f. Nr. K54 Taf. 15 Abb. 48; Matheson, Polygnotos 31f. Taf. 19 A–B.
- 72 rf. Stamnos der PolygnotGr, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16510 (690): ARV<sup>2</sup> 1051.13; BA 213644; Matheson, Polygnotos 170 Taf. 145. — Bezeichnend für die Ikonographie des Hopliten ist die normale, nicht defensive Haltung des Schildes und die kampfbereite Führung seiner Waffe. Innerhalb der Szenen mit angreifenden Amazonen bildet diese Darstellung des kraftvoll auftretenden Hopliten die seltene Alternative zu der dominierenden Darstellung des stärker defensiv agierenden Hopliten (Abb. 226–227. 277–281). Grundsätzlich entstammt sie der geläufigen Sieger-Ikonographie und findet sich folglich um so häufiger in den Bildern mit den fliehenden Amazonen (Abb. 282–283).
- 73 rf. Kelchkrater des KomarisM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 4919: ARV<sup>2</sup> 1064.8; Para 446; Add<sup>2</sup> 324; BA 213818; CVA Würzburg 2 Taf. 21; LIMC V Kaineus Nr. 49\*; Laufer, Kaineus 29 Nr. K59 Taf. 16 Abb. 53.
- 74 Zur Konzeption des defensiv agierenden Siegers in den hochklassischen Bildern der Amazonomachie s. S. 393 ff.
- 75 rf. Stamnos der PolygnotGr, Paris, Louvre G 414: ARV<sup>2</sup> 1051.11; BA 213642; CVA Paris, Louvre 8 III Id Taf. 18,5. 19,2.5.8.
- 76 rf. Volutenkrater des Polygnotos, Bologna, Mus. Civ. Arch. 275: ARV<sup>2</sup> 1029.18; Add<sup>2</sup> 317; BA 213400; Pellegrini, Bologna II 118ff. Nr. 275 Abb. 71; CVA Bologna 4 III I Taf. 59,1. 67,3–4; LIMC V Kaineus Nr. 45\*; Laufer, Kaineus Taf. 15 Abb. 49; Matheson, Polygnotos 69ff. Taf. 54A–B.
- 77 Laufer, Kaineus 29ff. Nr. R1–3 Taf. 16f. Abb. 54. 55,1–2. 56; LIMC V Kaineus Nr. 54. 55. 56\*. Ähnlich die Ikonographie dann auch auf dem lykischen Sarkophag aus Sidon: Laufer, Kaineus Taf. 17 Abb. 57; LIMC V Kaineus Nr. 59\*.
- 78 Dieses Motiv wird von Laufer auch für die nur schlecht überlieferte Darstellung in Sounion angenommen, s. Laufer, Kaineus 30 Abb. 55,1–2. Wieweit der Schild allerdings gleichermaßen deckend über dem Kopf gehalten wurde, oder eher ähn-

- lich dem Fries von Gölbasi-Trysa (LIMC V Kaineus Nr. 57°) nur gegen den einen Kentaur erhoben war, ist nicht sicher zu beurteilen.
- 79 Zur Rekonstruktion der Armhaltung beim Fries des Hephaisteion s. Laufer, Kaineus 54 Anm. 281.
- 80 Zu ähnlichen Beobachtungen bei den Bildern der Amazonomachie oder etwa der Hoplitenkämpfe s. S. 403f. 701f. Anm. 62.
- 81 s. S. 228ff. 393ff.
- 82 s. S. 314ff. 375ff.; s. auch S. 258 mit Abb. 168.
- 83 s. S. 316ff. 392f. 393ff.
- 84 s. S. 450f. mit Abb. 328.
- 85 s. hierzu Laufer, Kaineus 32f. K 60–62 Taf. 18 Abb. 60–62; LIMC V Kaineus Nr. 51\*–53\*.
- 86 Allein auf einem Fragment eines rf. Volutenkraters des TalosM in Potenza, Mus. (BA 43429; G. Greco (Hrsg.), *Serra di Vaglio, la casa dei pithoi* (1991) 44f. Abb. 105–106) erscheint noch einmal Kaineus, allerdings lediglich im Kontext einer mehrszelligen Kentaumachie; auch hier dominiert wieder die Ikonographie des von den Kentauern bedrohten Kaineus.
- 87 sf. tyrren. Halsamphora des GuglielmiM, München, Antikensmlg. 1433 (J 126): ABV 95, 98.37; Para 36f.; Add<sup>2</sup> 26; BA 310036; CVA München 7 Taf. 319,1–2. 320,1–4.
- 88 sf. Bauchamphora, New York, MMA 41.162.103; BA 13217; CVA New York, MMA 3 Taf. 4,1–4; LIMC VIII Kentauroi Nr. 166\*
- 89 sf. Siana-Schale des M.v. Boston CA, Amsterdam, Allard Pierson Mus. RALS521: BA 19529; CVA Amsterdam 2 Taf. 89,4–5.
- 90 sf. Volutenkrater des Klitias und Ergotimos, Florenz: s. S. 731 Anm. 37.
- 91 Die Darstellung der beiden Kentauern, die mit erhobenen Ästen bzw. Bäumen aufeinanderzugaloppieren, läßt sich vor dem Hintergrund des ikonographischen Spektrums am ehesten als Szene ergänzen, in der zwei Kentauern einen unterliegenden Hopliten bedrängen – vgl. hierfür etwa: sf. tyrren. Halsamphora des TimiadesM, Paris, Louvre E 849 (ABV 98.41; Add<sup>2</sup> 26; BA 310040; J. Kluiver, *BABesch* 70, 1995, 96 Abb. 36f.); sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Frankfurt, Mus.f. Vor- u. Frühgesch. B 285 (Abb. 333); sf. Dinos des M.v. Louvre E 876, Paris, Louvre E 876 (ABV 90.1; Add<sup>2</sup> 24; BA 300837).
- 92 sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Frankfurt, Archäologisches Mus. B 285: Para 40.35; Add<sup>2</sup> 28; BA 350269; CVA Frankfurt 1 Taf. 24,1–2. 25,5–6.
- 93 sf. Kolonnettenkrater des M.v. Vatikan 309, London, Kunsthandel: Para 50; BA 350382; Sotheby's, London, sale catalogue 2.7.1988, Lot 139.
- 94 s. S. 336ff.
- 95 Lediglich durch das Motiv gefallener Griechen, das orchestrierend einzelnen Kampfszenen zugefügt ist, wird die Gefährlichkeit der bekämpften Kentauern indirekt formuliert – s. etwa: sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Frankfurt (Abb. 333); sf. tyrren. Halsamphora des CastellaniM, Rom, Villa Giulia 50652 (ABV 98.42; Para 35, 37; Add<sup>2</sup> 26; BA 310041; Mingazzini, *Vasi* Taf. 53,2. 54,4. 55,13); sf. Bauchamphora, Athen, Agora Mus. P 13126 (BA 30391; Agora XXIII Taf. 14 Nr. 118).
- 96 sf. Halsamphora des NikosthenesM, Rom, Villa Giulia 20748 (20863): ABV 218.14; Para 104; BA 302763; CVA Rom, VG III He Taf. 22,1. 24,2; Tosto, *Nikosthenes* Taf. 99.11.
- 97 sf. Hydria des Affecters, Madrid, Mus. Arq. Nac. 10919 (L 51): ABV 247.92; Add<sup>2</sup> 64; BA 301385; CVA Madrid 1 Taf. 8,1. 9,1–2; Mommsen, *Affecter* Nr. 90 Taf. 98.
- 98 s. S. 40ff. 70ff. 160ff.
- 99 Die Darstellungen werden häufig als Szenen des Kaineus-Mythos angesprochen, s. hierzu S. 736 Anm. 112. — Drei der vier Bilder datiert Böhr, *Schaukelmalerei* 86 Nr. 53, 88f. Nr. 69–70 (vgl. 56) in die letzte Phase des Vasenmalers, die sie gegen 525–520 ansetzt. Allein die Amphora im Londoner Kunsthandel, die die undramatischste Version

- zeigt, setzt sie in die von ihr um 540–530 datierte Frühphase des Vasenmalers, s. E. Böhr, in: *Praestant Interna*. Festschrift U. Hausmann (1982) 218f. Folgt man dieser Chronologie, so würde sich zumindest eine tendenzielle Konzentration der drastischeren Darstellungen eher in die 20er als in die 30er Jahre ergeben.
- 100 sf. Bauchamphora des SchaukelM, Paris, Institut d'Art et d'Archeologie: Para 134.27bis; Add<sup>2</sup> 81; BA 340565; Böhr, Schaukelmaler Nr. 69 Taf. 70B. 71B.
  - 101 sf. Bauchamphora des SchaukelM, Christchurch, Univ. of Canterbury, J.Logie Mem. Coll. 41.57: Para 134.31bis; Add<sup>2</sup> 81; BA 340567; CVA New Zealand 1 Taf. 8,1–4; Böhr, Schaukelmaler Nr. 53 Taf. 56A; Laufer, Kaineus 8 Nr. K9 Taf. 4 Abb. 8.
  - 102 Weitere Darstellungen des SchaukelM: sf. Bauchamphora, verschollen: BA 4530 = 16475; A. Greifenhagen, AA 1978, 515 Abb. 23; Böhr, Schaukelmaler Nr. 70 Taf. 72A; Laufer, Kaineus 8 Nr. K10 Taf. 5 Abb. 9; — sf. Halsamphora, London, Kunsthandel: BA 9520; Sotheby's, London, sale catalogue 11.–12.7.1983, 113 Nr. 344; E. Böhr, in: *Praestant Interna* a.O. 218f. Nr. 7 Taf. 46,3.
  - 103 Zur Ikonographie des Unterliegens beim SchaukelM s. etwa Böhr, Schaukelmaler Taf. 5A. 11A. 18A. 21A. 28B. 32A. 43A. 46B. 47B. 58A. 60B. 61B. 72B. 77B. 85A. 88B. 97A. 101A. 106A. 112A. 117A–B. 119A. 134–135; s. hier Abb. 24. 181.
  - 104 Seltene Ausnahmen: rf. Schale des Oltos, Genf, Kunsthandel, um 520–500 (BA 819; Christie's, Geneva, 5.5.1979, Taf. 31 Nr. 72); — sf. Oinochoe der Collar-of-Esses-Klasse, St. Petersburg, Ermitage, frühes 5. Jh. (ABV 428.3; BA 303282).
  - 105 sf. Halsamphora der Gr.v.Toronto 305, Vatikan: s. S. 730 Anm. 24.
  - 106 sf. Halsamphora des DiosphosM, Privatbesitz: s. S. 730 Anm. 28.
  - 107 sf. Halsamphora des AntimenesM, London, Kunsthandel: Para 120.54bis; Add<sup>2</sup> 70; BA 340476; Burrow, Antimenesmaler Nr. 25 Taf. 27.
  - 108 sf. Halsamphora des BareissM, London, BM B 176: BA 1742; CVA London 3 III He Taf. 35,5a–b; M.B. Moore – D.v.Bothmer, AJA 76, 1972, 1ff. Taf. 2,3. 4.
  - 109 Unter den 20 gezählten Lekythen zeigen 11 den unterliegenden Hopliten und 6 den sterbenden Kaineus, siegende Hopliten fehlen dagegen. Allein auf 3 weiteren Lekythen erscheinen Jünglinge im siegreichen Kampf gegen Kentauren, doch sind sie betont an die Ikonographie des Herakles angeglichen und stellen somit Gegenbilder zu den unterliegenden Hopliten dar.
  - 110 sf. Lekythos des AthenaM, Gordion, Mus. SF 89.130: BA 28099; K. De Vries, in: *Athenian Potters and Painters* 448f. Abb. 3.
  - 111 rf. Kolonnenkrater des Myson, Neapel: s. S. 727 Anm. 2. — Bezeichnend in ihrer singulären Ikonographie: rf. Schale in der Art des EpeleiosM und des EuergidesM, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue 12.12.1988, 82 Nr. 137.
  - 112 Bezeichnenderweise werden diese Bilder unterliegender Lapithen in der Forschung oftmals als Darstellungen des Kaineus angesprochen, s. etwa Laufer, Kaineus 8ff. Nr. K9–11. 13–16; LIMC (1990) V 885ff. s.v. Kaineus [E. Laufer]. Diese vereinheitlichende Benennung ist jedoch nicht unproblematisch: Charakteristisch für Kaineus ist nicht sein Unterliegen, sondern die exzeptionelle Art seines Todes. Hierdurch unterscheidet er sich von den anderen unterliegenden Lapithen und hierin liegt das besondere Potential dieser Erzählung vom tapfer sterbenden Helden. Daß es in bestimmten Zeitstufen zu ikonographischen Annäherungen zwischen beiden Bildthemen, Kaineus und der narrativ-unbestimmten Lapithen, kommt, macht eine einheitliche Benennung argumentativ nicht plausibler, es verweist im Gegenteil vielmehr darauf, daß hinter beiden Bildthemen ein allgemeineres Interesse an der Vision des unterliegenden Lapithen besteht, die über beide Versionen zu formulieren gesucht wurde.
  - 113 Innerhalb der Bilder von 530/20–500/490 zeigen 29 Darstellungen den unterliegenden Hopliten, 20 Kaineus.
  - 114 s. S. 52ff. 74ff. 289ff. 291ff. 357ff. 422ff.

- 115 rf. Schale des Epiktet, Basel, Kunsthandel: Jean-David Cahn AG, Auktion 2, 26.6.2000, Taf. 22 Nr. 63.
- 116 rf. Stamnos des KleophradesM, Paris, Louvre G 55: s. S. 733 Anm. 61.
- 117 rf. Hydria des KleophradesM, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC 83: ARV<sup>2</sup> 188.71; Add<sup>2</sup> 188; BA 201719; CVA Leiden 3, III.I Taf. 139,1–3.
- 118 Dazu s. S. 184f.
- 119 rf. Schale des M.d.Pariser Gigantomachie, Vatikan: s. S. 730 Anm. 25.
- 120 Ähnlich, jedoch im Pathos verhaltener, konzipiert der Athena-Maler die Szene etwa auf zwei Lekythen in Texas oder Havana: sf. Lekythos, Texas, Mc Coy: BA 2352; CVA Northampton, Castle Ashby Taf. 23,3–4; — sf. Lekythos, Havana, Mus. Nac. de Bellas Artes 141: ABV 523.7; BA 330755; R. Olmos, *Catalogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (1993) 145 Nr. 62.
- 121 rf. SchalenFrgt. des Onesimos, Malibu, Getty Mus. 86.AE.311: BA 16551; Greek Vases 5, 1991, 47 Abb. 7A–B; CVA Malibu 8 Taf. 417,1–2.
- 122 s. S. 424ff.
- 123 rf. Schale des ErzgießereiM, München, Antikensmlg. 2640 (J 368): ARV<sup>2</sup> 402.22; Para 370; Add<sup>2</sup> 231; BA 204363; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 86; Attische Vasenbilder München 48ff. Taf. 21–22; LIMC VIII Kentauroi Nr. 175\*. 191\*; D.C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley* (1989) Taf. 60. 61,1–2.
- 124 In anderen Bildern scheint diese Schreckensvision nicht derart aufgefangen worden zu sein: Eine rf. Schale in der Art des Onesimos, Paris, Cab. Méd. 527. 534. 539bis (ARV<sup>2</sup> 330.2; BA 203395) zeigt auf den Außenseiten Szenen der Kentauro-machie, während im Innenbild ein Kentaur erscheint, der einen massigen Felsen über einem zu Boden brechenden und sterbenden Hopliten zeigt. Die Spielarten mit den Visionen waren offensichtlich vielfältig.
- 125 Die Ikonographie ist nicht ganz klar. Überraschend ist, im Vergleich mit den anderen Szenen auf dieser Schale, daß die Lanze sich nicht in den Körper gebohrt hat, sondern ihre Spitze sichtbar wiedergegeben ist; am ehesten ist denkbar, daß der Maler damit experimentierte, den genauen Moment des Schlagens einer Wunde wiederzugeben, was letztlich nur in der Kombination von blutender Wunde und noch nicht tief ins Fleisch geschlagener Spitze erreicht werden konnte. Ähnlich in der Ikonographie ist eine Schale des Makron in Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. 689 (ARV<sup>2</sup> 480.3; BA 205027; Kunisch, Makron Nr. 10 Taf. 8), die das Verwunden eines anonymen Hopliten in derselben Weise anzudeuten scheint.
- 126 rf. Psyker des HarrowM, Rom, Villa Giulia 3577: BA 2352; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 15; CVA Rom, Villa Giulia 1 III Ic Taf. 3–4; LIMC VIII Kentauroi Nr. 201; Pfuhl, Malerei III Taf. 180 Abb. 491.
- 127 Es gibt innerhalb der attischen Gewaltdarstellungen letztlich nur weniger Bilder, die eine vergleichbare Aggressivität zeigen: einerseits bei den schwarzfigurigen Darstellungen mit dem Kampf gegen Minotauros, dem das Schwert zum Teil durch den Schädel gestoßen wird (Abb. 244), sowie andererseits, etwa zeitgleich zu der betreffenden Kaineus-Szene, verschiedene Darstellungen von durchschlagenden Waffen, wie etwa beim Tod des Agisthos auf einem Stamnos des TyszkiewiczM, Zürich, Univ. 3451 (ARV<sup>2</sup> 291.19; Add<sup>2</sup> 210; BA 202651; Knoepfler, Orestie Taf. 4), dem Tod des Argos auf einer Pelike des GerasM, Malibu, Getty Mus. 86.AE.198.1–4 und 86.AE.199.7–9 (BA 8694; CVA Malibu 7 Taf. 340,1) oder der Gigantomachie auf einer Pelike des ArgosM, Genf (Abb. 195).
- 128 rf. Schale des ErzgießereiM, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania 31.19.2: ARV<sup>2</sup> 402.20; Para 370; BA 204361; Beazley, *Realista* 53ff. Taf. 13–14 (= D.C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley* (1989) Taf. 58,a).
- 129 rf. Schale der ErzgießereiM, München, Antikensmlg. 2641: ARV<sup>2</sup> 402.21; Para 370; Add<sup>2</sup> 231; BA 204362; LIMC VIII Kentauroi Nr. 186\*.

- 130 Der Maler der Pariser Gigantomachie wählt auf seiner Schale in Orvieto, Mus. Civ., Coll. Faina 44 (ARV<sup>2</sup> 417,2; Add<sup>2</sup> 234; BA 204547; DAI Rom Inst. Neg. 1935.892–984) eine entsprechende Darstellung sogar in Verdopplung des Motivs, indem er es beim Kampf des Kaineus gegen zwei Kentauren einsetzt: Während der im Boden versunkene Hoplit einem Kentauren sein Schwert in den Leib rammt, greifen zwei seiner Gefährten die beiden Kentauren im Rücken an und stoßen ihnen ihre Lanzen tief in den Körper. Die Kaineus-Episode bedarf dieser beiden Hopliten freilich nicht, im Gegenteil: Sie verderben eigentlich die Pointe. Schließlich müssen die beiden Kentauren erst noch Kaineus töten können, bevor sie selbst getötet werden. Doch offensichtlich interessierte den Vasenmaler die narrative Stringenz der Szene wenig, dafür aber um so mehr die Darstellung eines komplexen und aggressiven Angriffs auf die gefährlichen Kentauren.
- 131 s. S. 375 ff.
- 132 s. S. 314 ff.
- 133 rf. Spitzamphora des SyleusM, Brüssel, Mus. Royaux R 303: ARV<sup>2</sup> 249.6; Para 350; Add<sup>2</sup> 203; BA 202485; CVA Brüssel, Mus. du Cinquantenaire III Ic Taf. 8; LIMC V Kaineus Nr. 71.
- 134 rf. Spitzamphora des SyriskosM, deutscher Privatbesitz: BA 30676; Güntner, Mythen 104 ff. Nr. 30. — In der pathetischen Ausgestaltung vergleichbar: rf. Halsamphora des OreithyiaM, Zürich, Univ. L 5 (ARV<sup>2</sup> 1656.2bis; Add<sup>2</sup> 250; BA 275252). Noch nachdrücklicher findet sich die Überlegenheit der Lapithen akzentuiert auf einer späteren rf. Spitzamphora des SyriskosM, New York, MMA SL 1990.1.21 (BA 43937; Bothmer, Glories 168 ff. Nr. 121).
- 135 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Agrigent, Mus. Arch. Reg. 2688: ARV<sup>2</sup> 599.2; Para 394; Add<sup>2</sup> 266; BA 206930; Arias, Vasenkunst Taf. 176–177; LIMC VIII Kentauroi Nr. 263. — Vgl. hingegen den älteren Volutenkrater des NiobidenM in Bologna, Mus. Civ. Arch. 268 (ARV<sup>2</sup> 598.1; Para 265; Add<sup>2</sup> 265; BA 206929; CVA Bologna 5 Taf. 97–98; LIMC V Kaineus Nr. 7\*, VIII Ilioupersis Nr. 12\*): Hier ist das Spektrum an Szenenoptionen noch ausgewogener vorgetragen.
- 136 Das Schwert ist nicht explizit dargestellt, doch läßt sich die Szene aufgrund der geläufigen Ikonographie eindeutig rekonstruieren. Vgl. etwa Abb. 195. 267A.
- 137 Gegenüber 14 Darstellungen der Amazonomachie sind 5 Bilder der Kentauromachie überliefert.
- 138 rf. Oinochoe des M.v. Florenz 4021, Florenz, Mus. Arch. PD 376 und (ehemals?) München/Breitbrunn, Sammlung Buschor: ARV<sup>2</sup> 874.6; LIMC VII Theseus Nr. 282; B.B. Shefton, Hesperia 31, 1962, 354 f. Taf. 109d.
- 139 rf. Kolonnettenkrater, Bologna, Mus. Civ. Arch. DL 15 (192): BA 13026; CVA Bologna III Ic Taf. 28,4–5.
- 140 Die Darstellung in Rückansicht bedingt eine Ablenkung von der Figur des Hopliten, bedeutet aber keineswegs zwangsläufig, daß hier ein Unterliegen impliziert ist: In ähnlicher Weise erscheint etwa ein siegreicher Hoplit auf der Spitzamphora des SyleusM in Brüssel (Abb. 351).
- 141 rf. Volutenkrater des Polygnot, Bologna, Mus. Civ. Arch. 275: ARV<sup>2</sup> 1029.18; Add<sup>2</sup> 317; BA 213400; Pellegrini, Bologna II 118 ff. Nr. 275 Abb. 71; CVA Bologna 4 III I Taf. 59,1. 67,3–6; Matheson, Polygnotos 69 ff. Taf. 54A–B. — Zur Deutung der Kaineus-Szene s. S. 449.
- 142 rf. Kolonnettenkrater des NeaplerM, Neapel, Mus. Arch. Naz. H 3351: ARV<sup>2</sup> 1096.1; BA 216063; Photo: DAI Rom V 850/3 Nr. 1931.4806–07.
- 143 rf. Kolonnettenkrater des M. der Kentauromachie im Louvre, Paris, Louvre G 367: ARV<sup>2</sup> 1088.1; Para 449; BA 214587; CVA Paris, Louvre 4 III.Id Taf. 28,8–9. 29,2,5; LIMC VIII Kentauroi Nr. 193\*.
- 144 rf. Kolonnettenkrater des M. der Kentauromachie im Louvre, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 1960: ARV<sup>2</sup> 1088.2; Para 449; BA 214588; CVA Tarquinia 2 III.I Taf. 14.



- 145 s. S. 393 ff.
- 146 rf. Kolonnenkrater des NeaplerM, Wien, Kunsthist. Mus. 871: ARV<sup>2</sup> 1096.3; BA 216065; CVA Wien 2 III.I Taf. 95,3–4; LIMC VIII Kentauroi Nr. 187\*.
- 147 rf. Kolonnenkrater des NeaplerM, Wien, Kunsthist. Mus. 774: ARV<sup>2</sup> 1096.4; BA 216066; CVA Wien 2 III.I Taf. 95,1–2; LIMC VIII Kentauroi Nr. 187\*.
- Weitere Kolonnenkratere des Vasenmalers mit ähnlicher Ikonographie: Bologna, Mus. Civ. Arch. 199: ARV<sup>2</sup> 1096.2; BA 216064; CVA Bologna III.Ic Taf. 35.5; — New York, Kunsthandel: ARV<sup>2</sup> 1096.5; BA 216067; J. Millingen, *Peintures anti-ques de vases grecs de la collection de Sir John Coghill Bart* (1817) Taf. XL.
- 148 Unklar ist, ob die Streifen am linken Unterschenkel des Hopliten eine Verwundung meinen oder eine Verschmutzung darstellen. In der Beschreibung des CVA Wien 2 III.I Taf. 95,1–2 sind sie nicht angesprochen.
- 149 Aus dem letzten Viertel des 5. Jh. sind nur noch wenige Bilder der hoplitischen Kentauromachie überliefert: rf. Schale des M.v. London E 105, Paris, Louvre G 621: ARV<sup>2</sup> 1293.9; BA 217375; LIMC VIII Kentauroi Nr. 181\*; — rf. Volutenkrater des TalosM, Potenza, Mus. 51532. 51534. 54622. 54623 (BA 43429; G. Greco (Hrsg.), *Serra di Vaglio. La casa dei pithoi* (1991) 44f. Abb. 105–106).
- 150 Überblick über die Bilder: LIMC V (1990) 441f. s.v. Hippodameia II, VII (1994) 233. 241 s.v. Peirithoos, VIII (1997) 685f. 703 s.v. Kentauroi et Kentaurides; Schefold, *Urkönige* 266ff.; Brommer, *Theseus* 104ff.; ferner: J.P. Barron, *JHS* 92, 1972, 28ff. Taf. II–III; S. Woodford, *JHS* 94, 1974, 158ff.; B. Cohen, in: W.G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography* (1983) 172ff.; Castriota, *Myth* 34ff.
- 151 Wenn hier die formalen Vorteile dieser Ikonographie als Erklärung für die schnelle Beliebtheit angesprochen werden, so sei damit freilich nicht gesagt, daß dies der einzige Grund für das Aufkommen und die Beliebtheit dieses Bildthemas war. Wie S. 728 Anm. 7 schon angesprochen, ist das Aufkommen des Bildthemas im historischen Kontext zu verstehen: Die Erfahrungen der Perserkriege mochten das Thema der Freveltat und ihrer gerechten Bestrafung besonders interessant werden lassen. Doch ist mit einem solchen allgemeinen Interesse noch nicht die spezifische ikonographische Ausrichtung erklärt, die dieses Bildthema fand, in auffallender Differenz zu der Ikonographie der hoplitischen Fassung. Hier setzen die Überlegungen zu den formalen Vor- und Nachteilen ein, die sich bei der Schilderung der Kentauromachie im Bild ergaben.
- 152 Überlieferung des Gemäldes: Paus. 1,17,2. — Zur Diskussion: B.B. Shefton, *Hesperia* 31, 1962, 353ff.; Barron a.O. 28ff.; Woodford a.O. 158ff. Taf. XIV–XV; Cohen a.O. 171ff. bes. 175ff.; Castriota, *Myth* 37; Schefold, *Urkönige* 266. 268; Prange, *Niobidenmaler* 99ff. (Zusammenfassung der Diskussion).
- 153 rf. Volutenkrater des NiobidenM, Berlin, Antikensmlg. F 2403: ARV<sup>2</sup> 599.9; Add<sup>2</sup> 266; BA 206937; Löwy, *Polygnot* Abb. 4; Prange, *Niobidenmaler* 99f. N 10 Taf. 53.
- 154 Der rechts neben der Lapithin dargestellte Kentaur, von dem seine weit nach hinten geführte Rechte mit dem Ast noch erhalten ist, gehört eindeutig einer anderen Kampfgruppe an, da die Haltung des Astes auf einen linksgerichteten Angriff weist.
- 155 rf. Kelchkrater des NekyiaM, Wien, Kunsthist. Mus. 1026: ARV<sup>2</sup> 1087.2; Add<sup>2</sup> 327; BA 214586; CVA Wien 3 III I Taf. 102–104.1; LIMC VIII Kentauroi Nr. 172\*; Löwy, *Polygnot* Abb. 5 [Umzeichnung].
- 156 rf. Loutrophoros der PolygnotGr (nahe dem PeleusM oder dem CurtiM), Athen, Agora Mus. P 12641: ARV<sup>2</sup> 1043.1; Para 444; BA 213542; Agora XXX 22 Abb. 30–31 Taf. 59–60; LIMC VIII Kentauroi Nr. 173bis; B. Shefton, *Hesperia* 31, 1962, 330ff. 334 Abb. 2B Taf. 106; Matheson, *Polygnotos* 225f. Taf. 166A–B.
- 157 Zum Nebeneinander der verschiedenen Versionen: LIMC VIII (1997) 702 s.v. Kentauroi [L. Palaioikrassa]; Schefold, *Urkönige* 188f.
- 158 s. S. 417 ff.

- 159 rf. Stamnos der PolygnotGr, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81535 (3089): ARV<sup>2</sup> 1050.4; Matheson, Polygnot 218 Abb. 164; — rf. Schale des Aristophanes, Boston, MFA 00.344: ARV<sup>2</sup> 1318.2; Add<sup>2</sup> 363; BA 220534; Caskey – Beazley, Boston 3 (1963) Taf. 103f. Abb. 171; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 128; LIMC VI Nessos Nr. 63A\*.
- Weitere Beispiele: rf. Schale des AristophanesM, Boston, MFA 00.345, Pendantschale zu Boston, MFA 00.344: ARV<sup>2</sup> 1318.3; Add<sup>2</sup> 363; BA 220535; Caskey – Beazley, Boston 3 (1963) Taf. 103. 105 Abb. 172; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 129; LIMC VI Nessos Nr. 63B\*; B. Shefton, Hesperia 31, 1962, Taf. 107b. 108a–b; — rf. Kelchkrater des AgrigentoM, Agrigent, Mus. Arch. Reg.: ARV<sup>2</sup> 577.55; BA 206657; E. Gabrici, Vasi greci inediti dei Musei di Palermo e Agrigento (1929) Abb. 9; LIMC VI Nessos Nr. 62; — rf. Hydria des OreithyiaM, London, BM E 176: ARV<sup>2</sup> 497.10; Add<sup>2</sup> 250; BA 205575; CVA London, BM 5 III.Ic Taf. 73.4; LIMC VI Nessos Nr. 61\*; — rf. Stamnos des Polygnot, London, BM 1896.7–16.5: ARV<sup>2</sup> 1027.2; Matheson, Polygnot 52f. Abb. 38A.
- 160 So auf der Schale des Aristophanes und ihrem Pendant in Boston, s. S. 740 Anm. 159.
- 161 Überblick über die Darstellungen: LIMC VI Nessos Nr. 1\*. 6\*–7\*. 15. 20\*–21\*. 30\*. 33\*. 52\*. 56a\*–57\*. 82\*; 2\*–4\*. 16\*. 22\*. 25\*–27\*. 46a\*. 48\*. 55\*. 81\*. Bei manchen frühen Bildern hält Nessos Deianeira auch mit einem Arm umfaßt, hier mag der Ursprung zu der späteren Ikonographie liegen: LIMC VI Nessos Nr. 9\*–10\*.12\*.
- 162 rf. Kolonnettenkrater des M. der zottigen Silene, Paris, Louvre CP 10749: ARV<sup>2</sup> 613.2; Para 397; BA 207100; Shefton a.O. Taf. 109a–b.
- 163 rf. Volutenkrater des M. der zottigen Silene, New York, MMA 07.286.84: ARV<sup>2</sup> 613.1; Para 397; Add<sup>2</sup> 268; BA 207099; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 116–117; Richter – Hall, Athenian Vases Taf. 98; Shefton a.O. Taf. 110; Pfuhl, Malerei III Taf. 190 Abb. 506.
- 164 s. S. 740 Anm. 159.
- 165 rf. Kolonnettenkrater des FlorenzM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 3997: ARV<sup>2</sup> 541.1; Para 385; Add<sup>2</sup> 256; BA 206128; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 166.2; CVA Florenz 2 III.I Taf. 43; Löwy, Polygnot Abb. 3; Esposito, Vasi Attici 63f. Abb. 96.
- 166 So die Rekonstruktion auch bei Prange, Niobidenmaler 99f. Anders Löwy, Polygnot 21, der zwischen einem toten Kentaur und einem sich verteidigenden Kentaur trennt.
- 167 Ganz offensichtlich hat der Vasenmaler die Szenenkomposition parallel zu der Darstellung der Amazonomachie im Hauptbildfeld darunter konzipiert (Abb. 271. 369A). Dabei entsprechen sich die Szenen immer wieder in ihrer Ausrichtung: Die Gruppe mit dem axtschwingenden Griechen und kissenbewehrten Kentauern erscheint über dem zentralen Hopliten, der überlegen gegen zwei Amazonen kämpft. Die rechts anschließende Szene, in der der Lapith den Kentaur mit einem Bratspieß durchbohrt, erinnert an die rechte Szene der Amazonomachie, in der ein Hoplit einer Amazone die Lanze von oben in den Körper stößt. Die Szene mit dem überfallenen Knaben entspricht hingegen der Szene mit der siegreich einen Griechen bezwingenden Amazone. Und die Szene am linken Rand mit dem offenen Kampf folgt der Szene des offenen Kampfes zwischen einem Griechen und einer Amazone. Interessant bei dieser Gegenüberstellung ist auch die Differenz in der Gewalt-Ikonographie: Während innerhalb der Amazonomachie eher die Motive der Gewalt-Androhung verwendet werden, bedient sich der Vasenmaler bei der Kentauromachie mehr der expliziten Gewaltdarstellung – wieder stoßen wir hier auf die formal-bedingte Differenzierung, die Amazonen und Kentauern innerhalb der Gewalt-Ikonographie fanden.
- 168 Ähnlich in der Wahl einzelner drastischer Motive, wenngleich insgesamt nicht die aggressive Tonlage des Wiener Kelchkraters erreichend ist ein fragmentarisch überlieferter rf. Kelchkrater in Erlangen, Univ. 387, um 450: BA 12919; Schiffler,

- Kentauren Nr. A110 Taf. 3; M. Boss – P. Kranz – U. Kreiling, *Antikensammlung Erlangen. Auswahlkatalog* (2002) 92 f. Nr. 33.
- 169 rf. Volutenkrater-Frgt. des M.d. Kentauiromachie in New York, MMA 06.1021.140: ARV<sup>2</sup> 1408.2; Para 488; Add<sup>2</sup> 374; BA 217910; Richter – Hall, *Athenian Vases* 209 f. Nr. 163 Taf. 161; LIMC VIII Kentauroi Nr. 173; B. Shefton, *Hesperia* 31, 1962, Taf. 107a. — Ähnlich auch: rf. Pelike, Ampurias, Mus. Monografico 1494 (BA 9332 = 46032; Trias de Arribas, *Ceramicas* Taf. 101; CVA Barcelona 1 S. 37 Abb. 2 Taf. 34); rf. Schale des M.v.London E 105, Paris, Louvre G 621 (ARV<sup>2</sup> 1293.9; BA 217375; LIMC VIII Kentauroi Nr. 181\*).
- 170 Hier gehen die Vasenbilder erneut einen anderen Weg, als er in der öffentlichen Bildkunst gesucht wurde: Sowohl an den Metopen des Parthenon als aber auch am Fries des Apollontempels von Phigaleia Bassai erscheint die Bedrohlichkeit der Kentauren in pointiert aggressiven Szenen der Niederringung der Lapithen formuliert (LIMC VIII Kentauroi Nr. 212\*. 214). Auch hier zeigt sich deutlich die Eigenständigkeit der Vasenbilder gegenüber der Bildkunst im öffentlich-politischen Kontext.
- 171 Gerade rückblickend auf die Bilder der nicht-narrativen Hoplitenkämpfe ist dies eine wichtige Beobachtung: Sie zeigt nochmals, daß das Unterliegen und Sterben keine geeignete Ikonographie darstellte, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu gewinnen, sondern vielmehr einzig und allein die Darstellung eindrucksvollen Kampfs, in exzeptioneller Stärke und Tapferkeit.

#### IV. Das Funktionieren der medialen Gewalt: Überlegungen zu einer Geschichte der Gewalt im Bild

- 1 s. S. 7 ff. mit Anm. 7. 11–12; zu Beispielen aus dem Bereich der Gewaltfilme s. die einzelnen Besprechungen bei Hausmanninger – Bohrmann, *Mediale Gewalt* bes. 81 ff.

Bei der Vergegenwärtigung realer Gewalt in den westlichen Printmedien findet sich dieser Gegensatz soweit ausgereizt, daß meist beide Parteien streng voneinander getrennt vorgeführt werden: einerseits die meist schon toten Opfer, alleine ohne die Täter, wenn es um das Leiden der Unterliegenden geht, andererseits die Sieger fern von allem Leiden ihrer Opfer. Bei Kriegsberichten wird diese Distanz freilich durch die Art der distanzierten Kriegsführung unterstützt, doch kann sie auch hier nicht darüber allein erklärt werden. Vielmehr führt unsere extrem problematisierende Einstellung gegenüber der Gewalt dazu, daß Sieger und Opfer in einer jeweils eigenen Welt erscheinen: die Sieger, weil bei ihnen die Gewalttätigkeit suspekt ist und das explizit wahrgenommene Leiden ihrer Gegner Antipathie provoziert; die Opfer, weil die Vergegenwärtigung ihres Leidens und Sterbens, in Anwesenheit des Täters, die Grenzen des für uns Ertragbaren offensichtlich überschreitet – die Vergegenwärtigung der ‚Ergebnisse‘ der Gewalttat, d.h. die Präsentation von Leichen, wie sie vornehmlich die Gewaltdarstellungen in den Printmedien prägen, mag wohl gerade noch die Balance zu halten zwischen Entsetzen und Noch-Ertragen-Können. So ist es im Bereich unserer Gewaltdarstellungen mehr die fiktive Gewalt, vor allem im Film, die die Optionen der Darstellungen in ihrer Vielfalt ausreizt: nicht zuletzt auch gerade im expliziten Überschreiten der engeren Spielräume bei der Vergegenwärtigung realer Gewalt.

- 2 s. S. 8 ff. 13 f.  
 3 s. S. 36 ff. 69 ff. 145 ff., bes. 237.  
 4 s. S. 104 ff. 182 ff. 241 ff.

- 5 s. S. 182 ff. (bes. 201 ff.) 462 ff. (bes. 468 ff.), vgl. S. 291 ff. 357 ff.
- 6 s. S. 357 ff. 460 ff.
- 7 s. S. 237 ff.
- 8 s. S. 40 ff. 100 ff. 160 ff. 282 ff. 421 ff. 461 f.
- 9 s. S. 349 ff.
- 10 s. S. 351 ff.
- 11 s. S. 130 ff. 316 ff. 500 ff.
- 12 Ich konzentriere mich im folgenden auf die Bilder des späten 6. und 5. Jh., da die Darstellungen von Kämpfen gegen Verbrecher und Frevler erst im ausgehenden 6. Jh. plötzlich massiv zunehmen (s. dazu u.).  
 Grundsätzlich ist die Betonung der Schwachheit aber auch schon für die früheren Darstellungen im 6. Jh. charakteristisch, s. z.B. Argos: sf. Bauchamphora in der Art des Exekias, London, BM B 164 (ABV 148.2; Add<sup>2</sup> 41; BA 310422; LIMC V Io Nr. 1=Hermes Nr. 841); — Tityos: sf. Teller, Athen, Nat. Mus. Akr. 2406 (BA 7931; LIMC VIII Tityos Nr. 2; Schefold, GHS I 204 Abb. 206); sf. Halsamphora des CastellaniM, Paris, Louvre E 864 (ABV 97.33; Para 37; Add<sup>2</sup> 26; BA 310033; LIMC II Apollo Nr. 1066\*; VIII Tityos Nr. 4); sf. Halsamphora des FallowDeerM, Tarquinia, Mus. Naz. Tarq. RC 1043 (ABV 97.32; Para 37; BA 310032; LIMC VIII Tityos Nr. 3\*); sf. Halsamphora des M.v. Vatikan 309, Rom, Villa Giulia o.Nr. (ABV 121.6; Para 49; BA 300872; Schefold, GHS I 203 Abb. 205); sf. Kolonnettenkrater des Lydos, Athen, Nat. Mus. Akr. 631A–B (ABV 108.6; Para 44; Add<sup>2</sup> 29; BA 310152; LIMC VIII Tityos Nr. 32\*).
- 13 Zu den Bildern vom Kampf des Hermes gegen Argos: N. Yalouris, *Le Mythe d'Io: les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques*, BCH Suppl. XIV, 1986, 3 ff.; Ders., LIMC V (1990) 661 ff. s.v. Io I; Moret, Io 3 ff.
- 14 Zur literarischen Überlieferung bes.: RE II 1 (1896) 791 ff. s.v. Argos Nr. 19 [Wernicke]; N. Yalouris, LIMC V (1990) 661 ff. s.v. Io I.
- 15 rf. Hydria des EucharidesM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. ZA 48: BA 97; E. Simon, AA 1985, 266 f. Abb. 48–49; Moret, Io 7 Abb. 4; LIMC V Io I Nr. 11\*, Hermes Nr. 845a.  
 Vgl. auch: rf. Pelike des M.v. Louvre G 238 bzw. GerasM, Malibu, Getty Mus. 86.AE.198 + 86.AE.199.7–9: BA 8694; Simon a.O. 272 Abb. 53; CVA Malibu 7 Taf. 340.1–2; Moret, Io 8 Abb. 5; — rf. Oinochoe des M.v. Florenz 4021, Neapel, Mus. Arch. Naz. o. Nr.: ARV<sup>2</sup> 874.2; Para 427; BA 211528; LIMC V Io I Nr. 7\*, Hermes Nr. 843; A. Rocco, ArchCl 5, 1953, 88 ff. Taf. 45. 46.1–2.
- 16 Literarische Überlieferung der Erzählung und Überblick über die Darstellungen: LIMC VII (1994) 925 ff. s.v. Theseus [J. Neils]; Neils, Theseus; RE XXIII 1 (1957) 609 ff. s.v. Prokrustes [M.C. van der Kolf], III A 1 (1927) 238 ff. s.v. Sinis [J. Schmidt], 537 ff. s.v. Skiron [M.C. van der Kolf].
- 17 rf. Schale des Onesimos, Paris, Louvre G 104 und Florenz, Mus. Arch. Etr. PD 321: ARV<sup>2</sup> 318.1; Add<sup>2</sup> 214; BA 203217; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 141; LIMC VII Theseus Nr. 36\*; O. Tzachou-Alexandri, *Mind and Body* (1988) 136 f. Nr. 30.
- 18 rf. Schale des DokimasiaM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 70800: ARV<sup>2</sup> 413.25; Add<sup>2</sup> 233; BA 204507; LIMC VII Theseus 42; A. Shapiro in: W.D.E. Coulson u.a. (Hrsg.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy* (1994) 127 Abb. 6; Shapiro, *Myth* 155 Abb. 80.
- 19 Zu den Darstellungen des Minotauroskampfes: LIMC VI (1992) 571 ff. s.v. Minos I Nr. 16\*–24\*, 574 ff. s.v. Minotauros; LIMC VII (1994) 940 ff. s.v. Theseus [S. Woodford]; E.R. Young, *The Slaying of the Minotaur. Evidence in Art and Literature for the Development of the Myth, 700–400 B.C.*; F. Brommer, AA 1982, 69 ff.; R. von den Hoff, in: von den Hoff – Schmidt, *Konstruktionen* 76 ff.; Muth, *Minotauros* 13 ff.  
 Eine ähnliche Tendenz zeigt sich auch bei den Darstellungen der Gorgo Medusa bzw. den Gorgonen, die um 500 sogar vor Perseus davon rennen können,

- s. sf. Kyathos des TheseusM, Malibu, Getty Mus. 86.AE.146: BA 10150; CVA Malibu 2 Taf. 76,1–4; LIMC VII Perseus Nr. 101\* (s. auch Abb. 204, ohne den die Gorgonen verfolgenden Perseus).
- 20 Muth, Minotauros 7f. 10ff.
- 21 sf. Lekythos in der Art des TheseusM, Adolphseck, Schloss Fasanerie 11: Para 259; BA 351564; CVA Adolphseck 1 Taf. 13,1–3.
- 22 rf. Spitzamphora des KleophradesM, Berlin, Antikensmlg. 1970.5: BA 5766; Greifenhagen, Kleophradesmalers 13ff. Taf. 1–7,1. 8–10,1.
- 23 rf. Kolonnettenkrater des AgrigentoM, Rom, Villa Giulia 14217: ARV<sup>2</sup> 574.11; BA 206603.
- 24 s. S. 291ff. 308ff. 432ff. 468ff.
- 25 Überblick über die Darstellungen: LIMC I (1981) 371ff. s.v. Aigisthos mit Nr. 6\*–13\*. 23–25 [R.M. Gais]; Prag, Oresteia 10ff. 136ff. Nr. C9–25 Taf. 8–20. 46–47; Knoepfler, Orestie bes. 40ff.
- 26 Bezeichnenderweise gehört der Thron bzw. der Klismos zum vorrangigen Requisit der Aigisthos-Bilder: Der Sturz des Usurpators von ihm bzw. sein Hinabrutschen scheint als wesentlicher Reiz in der ikonographischen Fassung dieser Gewaltszene begriffen worden zu sein. Nur in der allerersten ikonographischen Fassung erscheint die Szene noch in der normalen Gewalt-Ikonographie, mit dem zu Boden gestürzten Opfer, wiedergegeben: rf. Schale des BerlinerM (?), Oxford, Ashmolean Mus. 1973.1032 (BA 14846; Prag, Oresteia Taf. 9a–b); rf. Schale des Töpfers Kachrylion, Florenz, Mus. Arch. Etr. 4 B 19 (ARV<sup>2</sup> 108.29; Add<sup>2</sup> 173; BA 200932; Prag, Oresteia Taf. 8b–c). Danach setzt sich jedoch schnell die spezifischere Ikonographie mit dem Sitzmöbel durch, das ihn offensichtlich die Autoritätsfigur charakterisiert.
- 27 Die Frage nach der konkreten Deutung der Bilder kann hier nur cursorisch diskutiert werden. Im einzelnen muß bei jedem Vasenbild neu entschieden werden, in welchem Ausmaß die tragische Dimension gewichtet wurde. Der Auftritt der Klytāimnestra kann in den Bildern sehr unterschiedlich inszeniert sein. Die wohl weitestreichende Fassung bietet ein Kelchkrater des AigisthosM, Malibu, Getty Mus. 88.AE.66 (BA 12959; Prag, Oresteia 106f. Taf. 46a–d; Knoepfler, Orestie 45ff. Abb. 29–31): Durch den nach hinten gewendeten Blick des Orest zu der herbeistürmenden Mutter sowie durch die betont klagenden Frauen wird die tragische Konstellation der Tat nachdrücklich unterstrichen. Aber selbst hier ist zu überlegen, welche Implikation die tragische Situation hat. Sie markiert zunächst allein das Ausmaß der Tat, zu der Orest bereit ist, und das Ausmaß an individuellem Unglück, das Orest dafür auf sich nehmen wird. Liest man die Bilder vom Mord an Aigisthos, wie hier vorgeschlagen, vorrangig als Sinnbild für die Bestrafung des Usurpators, so mag das Motiv der Tragik auch allein auf die Bereitschaft verweisen, zu der jeder für die Bewahrung der Polis eintreten soll, unter Hintanstellung aller persönlichen Interessen – ohne daß damit aber die Tragik der Szene, wie sie in der Tragödie akzentuiert wird, als das primäre Thema des Bildes zu verstehen sein muß.
- 28 rf. Stamnos-Frgt des TriptolemosM, Basel, Privatsmlg. Cahn HC 42: ARV<sup>2</sup> 1648.6bis; Para 364; Add<sup>2</sup> 222; BA 275198; Prag, Oresteia 142 Nr. C23 Taf. 19a; Knoepfler, Orestie 48 Taf. 5.
- 29 rf. Stamnos des KopenhagenerM, Berlin, gegenwärtiger Aufbewahrungsort unbekannt: ARV<sup>2</sup> 257.6; Para 351; Add<sup>2</sup> 204; BA 202912; Prag, Oresteia 140 Nr. C18 Taf. 12a–b; Knoepfler, Orestie 44f. Abb. 28; F. Hauser, JdI 29, 1914, 31 Abb. 4.
- 30 rf. Stamnos des TyszkiewiczM, Zürich, Univ. 3451: ARV<sup>2</sup> 219.19; Add<sup>2</sup> 210; BA 202651; Prag, Orestie 138f. C13 Taf. 10b; Knoepfler, Orestie 48 Taf. IV.
- 31 Zu den Bildern vom Tod des Linos: LIMC IV (1988) 833f. s.v. Herakles mit Nr. 1667\*–1673\* [J. Boardman], VI (1992) 290 s.v. Linos [J. Boardman]; R. Engemann, Héraklès et Linos, RA 1907, 9, 84ff.; F. Knauß, in: Herakles – Hercules 47ff.



- 32 rf. Stamnos des TyszkiewiczM, Boston, MFA 66.206: ARV<sup>2</sup> 291.18; Para 356; Add<sup>2</sup> 210; BA 202650; LIMC IV Herakles Nr. 1667\*; Knoepfler, Orestie 43 Abb. 25. — Ähnlich: rf. Schale in der Art des BriseisM, New York, MMA 06.1021.165: ARV<sup>2</sup> 1651; BA 275227.
- 33 rf. Schale des BriseisM, Boston, Privatsmlg. und Basel, Antikenmus. LOANXXXX 14853: BA 14853; Prag, Oresteia Taf. 44e.
- 34 rf. Schale des Douris, München, Antikensmlg. 2646 (J 371): ARV<sup>2</sup> 437.128; Para 375; Add<sup>2</sup> 239; BA 205174; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 105; Attische Vasenbilder München 2, 58f. Taf. 26; LIMC IV Herakles Nr. 1671\*; F. Knauf, in: Herakles – Hercules 47ff. Abb. 7.1, 7.5.
- 35 Das Motiv der als Waffe geschwungenen Lyra ist unter den überlieferten Linos-Bildern singulär, auf den anderen Darstellungen hält der Lehrer das Instrument eher schützend nach hinten geführt, oder es ist ihm aus der Hand gefallen.
- 36 Zu-Boden-Stürzen, Abwenden, Motiv der ausgestreckten Rechten: z.B. Abb. 373–374. 376. — Sinnlose Gegenwehr: Bei den Bildern des Prokrustes und auch Minotauros hält das Opfer hin und wieder einen kleinen Stein noch in der Linken geschwungen; die Nutzlosigkeit dieser Waffe gegenüber dem Schwert bzw. dem Hammer des Theseus unterstreicht nur nachdrücklich die Ohnmacht des Unholdes; z.B.: rf. Volutenkrater, Dunedin, Otago Mus. E 56.6 (BA 14596; LIMC VII Theseus Nr. 151\*); rf. Halsamphora des SchweineM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. 37.22 (ARV<sup>2</sup> 565.36; Add<sup>2</sup> 260; BA 206466; LIMC VII Theseus Nr. 136\*); sf. Halsamphora des Long-NoseM, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 182 (ABV 327.4; BA 301750; Langlotz, Würzburg Nr. 182 Taf. 54); sf. Halsamphora des AntimenesM, London, BM B247 (ABV 271.81; BA 320092; CVA London, BM 4 III. He Taf. 60,3a–c; Burrow, Antimenesmaler Nr. 2 Taf. 2); rf. Schale des Douris, London, BM E48 (ARV<sup>2</sup> 431.47; Add<sup>2</sup> 236; BA 205091; CVA London, BM 9 Taf. 26–27; LIMC VI Minotauros Nr. 23\*; Buitron-Olivier, Douris Taf. 57 Nr. 87); rf. Halsamphora des M.v. Bologna 228, Bologna, Mus. Civico Archeologico 156 (ARV<sup>2</sup> 513.17; BA 205754; Pellegrini, Bologna II 51f. Nr. 156 Abb. 30).
- 37 Überblick über die Bilder: LIMC II (1984) 929ff. s.v. Astyanax mit Nr. 7\*–24\* [O. Touchefeu], VII (1994) 516ff. s.v. Priamos mit Nr. 87\*–97. 115–130 [J. Neils]; Anderson, Troy 192ff.; Mangold, Kassandra 20ff.; Recke, Gewalt 41ff., Giuliani, Bild 203ff.; s. S. 556ff. 570ff. 580ff. ausführlicher. — Interessanterweise findet sich das Motiv der aufgeregt gestikulierenden Figuren bei den Bildern vom Tod des Priamos deutlich seltener im 5. Jh., als man vermuten würde (im Unterschied zu den Bildern des 6. Jh.).
- 38 rf. Halsamphora des NikoxenosM, New York, MMA 06.1021.99: ARV<sup>2</sup> 220.4; BA 202098; LIMC VII Priamos Nr. 94\*; Mangold, Kassandra 15 Nr. I 10.
- 39 rf. Schale des TelephosM, St. Petersburg, Ermitage 2068 (B 658): ARV<sup>2</sup> 817.3; Add<sup>2</sup> 292; BA 210103; LIMC VII Priamos Nr. 95\*; C.S. Nobile, Il pittore di Telefo, Stud.Misc. 14, 1969, 13 Anm. 5 Taf. 5–6; Mangold, Kassandra 17 Nr. I 11.
- 40 Überblick über die Bilder: LIMC III (1986) 147ff. s.v. Bousiris [A.-F. Laurens]; Kalza, Bousiris; M.C. Miller, The Myth of Bousiris. Ethnicity and Art, in: Cohen, Ideal 413ff.
- 41 rf. Schale des EleusisM, Rom, Villa Giulia o.Nr. und Berlin, ehm. Staatl. Mus. 3239, angeblich verschollen: ARV<sup>2</sup> 314.2; Add<sup>2</sup> 213; BA 203230; Hartwig, Meisterschalen Taf. IV; LIMC III Bousiris Nr. 13; Kalza, Bousiris Taf. 8a–c.
- 42 rf. Kolonnettenkrater des ClevelandM, Athen, Nat. Mus. 19568: ARV<sup>2</sup> 517.7; Para 382; Add<sup>2</sup> 253; BA 205795; LIMC III Bousiris Nr. 19\*; Kalza, Bousiris Taf. 15.
- 43 rf. Stamnos des AigisthosM, Bologna, Mus. Civ. Arch. 230: ARV<sup>2</sup> 504.8; Para 381; Add<sup>2</sup> 252; BA 205666; Prag, Oresteia 140 Nr. C19 Taf. 12c–d; Knoepfler, Orestie 49 Abb. 32; F. Hauser, JdI 29, 1914, 31f. Abb. 5.
- 44 Dies ließe sich, ähnlich wie ich es für die Bilder des frühen 5. Jh. skizziert habe, auch für die Bilder des 6. Jh. zeigen. Dort findet sich bei den Gewaltszenen das

Motiv der aufgeregt gestikulierenden Nebenfiguren noch häufiger – aber entsprechend auch wieder bei verschiedenen Typen von Opfern, sowohl bei Priamos als auch bei Unholden und Monsterhopliten. Die indifferente Verwendung scheint hier sogar noch weiter ausgeprägt als dann bei den Bildern des 5. Jh.

- 45 In der Zeit des ausgehenden 6. und frühen 5. Jh. wird das Repertoire der Gewaltszenen plötzlich massiv erweitert, und dabei auch ikonographische Schemata neu entwickelt, die dann in verschiedenen Bildthemen Anwendung finden (zur chronologischen Situation s. S. 575 ff.). Aus diesem Grund konzentriere ich mich für unsere Diskussion hier auf die Bilder gerade dieser Zeitstufe: Denn damals bestand das größte und vitalste Interesse daran, eine angemessene Ikonographie für die jeweiligen Bildthemen zu konstituieren, und damit stellte sich den Vasenmalern damals auch am dringendsten die Frage nach den Möglichkeiten und Bedürfnissen einer ikonographischen Differenzierung.
- 46 Überblick über die Darstellungen vom Tod des Orpheus: LIMC VII (1994) 81 ff. 101 f. s.v. Orpheus bes. Nr. 28–67 [M.X. Gareizou]; Caskey – Beazley, Boston II 72 ff.; M. Schmidt, FS H. Bloesch, AntK Beih 9, 1973, 95 ff.; Schoeller, Orpheus 55 ff. Taf. XVI–XXIII; Zimmermann, Thrakerinnen bes. 168 ff.; B. Cohen, in: Cohen, Ideal 106 ff.; Tsiaphaki, Thraki 44 ff. Abb. 5–31; ferner: rf. Kalpis, Treviso, Mus. di Santa Caterina (Dei ed eroi della Grecia nell'Italia antica. Ausstellungskat. Treviso 2005 (2005) 63 ff.); rf. Glockenkrater des Polygnot(-kreises), Gela, Mus. Arch. Reg. 35975 (R. Panvini – F. Giudice (Hrsg.), Ta Attika. Veder Greco a Gela, ceramiche attiche figurate dall'antica colonia. Gela, Siracusa, Rodi 2004 (2003) 485 pL3.  
Zur Deutung der Orpheusbilder grundsätzlich: Hölscher, Feindwelten 309 ff.; vgl. dagegen die vorsichtig vorgeschlagene Interpretation bei Schmidt a.O. 95 f. (Orpheus als Hybristes, der von den Thrakerinnen gleichsam im Namen des Dionysos bestraft wird, parallel zu Aktaion und Tityos, Pentheus und Lykurg).
- 47 rf. Lekythos des BrygosM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 17921: ARV<sup>2</sup> 385.224; Add<sup>2</sup> 228; BA 204125; Albizzati, Acquisti 16 ff. Abb. 11–13. 15–16. 18; Zimmermann, Thrakerinnen 168 Nr. 1 Abb. 1; Tsiaphaki, Thraki 327 ff. Abb. 5–7.  
Ähnlich: rf. Schalen-Frgt. des CastelgiorgioM, Athen, Nat. Mus. Akr. 297: ARV<sup>2</sup> 386.5; Add<sup>2</sup> 229; BA 204136; Karouzou, BCH 1947–48, 425 Taf. 26; Zimmermann, Thrakerinnen 168 ff. Nr. 3 Abb. 3; Tsiaphaki, Thraki 335 Abb. 13B; — rf. Schale des BriseisM, Adria, Mus. Arch. Naz. B 496: ARV<sup>2</sup> 409.44; Add<sup>2</sup> 233; BA 204442; LIMC VII Orpheus Nr. 55\*; Zimmermann, Thrakerinnen 171 Nr. 6 Abb. 5.
- 48 rf. Schale des M.v. Louvre G 265, Cincinnati, Art Mus. 1979,1: ARV<sup>2</sup> 416.2; Add<sup>2</sup> 234; BA 204533; Schmidt a.O. 98 f. Taf. 33; Pandora 394 f. Nr. 128; Zimmermann, Thrakerinnen 171 Nr. 7; Tsiaphaki, Thraki 333 Abb. 8A.
- 49 Eine ähnliche verzweifelte Gegenwehr findet sich auf manchen Aigisthos-Bildern der 70er Jahre: Dort packt Aigisthos Orest an einem Arm, um sich aus dessen Griff zu befreien – s. etwa: rf. Kelchkrater des AigisthosM, Malibu Getty Mus. 88.AE.66 (BA 12959; Prag, Oresteia 106 f. Taf. 46a–d; Knoepfler, Orestie 45 ff. Abb. 29–31); rf. Kolonnettenkrater des AigisthosM, Bologna (Abb. 387); rf. Stamnos des KopenhagenerM, Berlin (Abb. 379).
- 50 rf. Stamnos des DokimasiasM, Zürich, Univ. 3477: ARV<sup>2</sup> 1652; Para 373.34bis; Add<sup>2</sup> 233; BA 275230; LIMC VII Orpheus Nr. 36\*; Zimmermann, Thrakerinnen 171 f. Nr. 8 Abb. 6a–d; — rf. Stamnos des DokimasiasM, Basel, Antikenmus. u. Smlg. Ludwig BS 1411: ARV<sup>2</sup> 1652; Para 373.34ter; Add<sup>2</sup> 234; BA 275231; LIMC VII Orpheus Nr. 35\*; Schmidt a.O. Taf. 32,1–4; Zimmermann, Thrakerinnen 173 Nr. 9 Abb. 7; Tsiaphaki, Thraki 330 Abb. 9B.
- 51 rf. Halsamphora des OionoklesM, London, BM E 301: ARV<sup>2</sup> 647.12; Add<sup>2</sup> 275; BA 207524; Albizzati, Acquisti 20 Abb. 17; CVA London 5 III Ic Taf. 53,1 A–B; Zimmermann, Thrakerinnen 174 Nr. 11 Abb. 8; Tsiaphaki, Thraki 331 Abb. 9A–B.

- 52 rf. Halsamphora des NiobidenM, New York, Brooklyn Mus. 59.34: ARV<sup>2</sup> 604.57; Para 395; Add<sup>2</sup> 267; BA 206996; D.v. Bothmer – J.L. Keith, The Brooklyn Museum. Brief Giude, *Ancient Art* (1970) 74ff.; Zimmermann, *Thrakerinnen* 178f. Abb. 14; Tsiaphaki, *Thraki* 341 Abb. 19A–B; E. Mylonas, *BrooklynMusQ* 1, 1959–60, 16ff. Taf. 1–2. — Ähnlich: rf. Kelchkrater, Malibu, Getty Mus. 80.AE.71: BA 22903; Tsiaphaki, *Thraki* 342ff. Abb. 20–22.
- 53 Auf der Mehrzahl der Orpheus-Bilder erscheint der Sänger als Repräsentant der griechischen Kultur, zum Teil dem Erscheinungsbild Apollons nahekommend (z.B. Abb. 388–393). Erst in den 60–50er Jahren wird er hin und wieder in thrakischer Tracht wiedergegeben (LIMC VII Orpheus Nr. 28\*. 43\*. 57\*: hier trägt Orpheus die thrakischen Fellstiefel sowie den thrakischen Chitoniskos; auf anderen Bildern erscheint er zudem mit der Alopekis), und erst ab dem späten 5. Jh. begegnet er endgültig in orientalischer Tracht (LIMC VII Orpheus Nr. 58–61\*). Die ursprüngliche Charakterisierung als griechischer Sänger, die (mit sechs Ausnahmen um 470–450) bis ins späte 5. Jh. dominiert, läßt somit vermuten, daß Orpheus zunächst als Vertreter der griechischen Kultur verstanden wurde – und damit auch vom athenischen Betrachter als seinesgleichen begriffen wurde, an dessen Leid er Anteil nahm.
- Hier scheinen die Bilder eine eigene Richtung einzuschlagen: Die literarischen Quellen, soweit sie die Herkunft des Orpheus thematisieren, bezeichnen ihn als Thraker (ältestes Zeugnis: Eur. *Alk.* 967); es bleibt unklar, ob diese Version auch schon im frühen 5. Jh. bekannt war, oder ob sie gegebenenfalls erst später aufkam, ähnlich, wie auch die Vasenbilder um 470–450 Orpheus in thrakischer Tracht dann auftreten lassen. Ebenso weichen die Bilder auch in der Schilderung des Todesart von den späteren literarischen Zeugnissen ab: In Aisch. *Bassariden* (Ps.Eratosth. *katasterismoi* 24 p 29 Olivieri) wird der Sänger von den Thrakerinnen zerrissen, ähnlich wie Pentheus (und auch aus ähnlichem Grund: wegen seiner Ablehnung gegenüber dem Dionysoskult). Die Ikonographie der früheren Vasenbilder läßt somit vermuten, daß im frühen 5. Jh. die Erzählung um den Tod des Orpheus noch offener konzipiert war, was die Vasenmaler zwang (bzw. ihnen erlaubte), den Vorgang des Mordes selbst im Bild konkret auszugestalten – und hierbei griffen sie eine Darstellungsversion auf, die der geläufigen Ikonographie gewaltsamer Auseinandersetzung eher entsprach als das Motiv des Zerreißens.
- 54 s. S. 375 ff. 440 ff. 468 ff.
- 55 Manche Darstellungen wie etwa die Halsamphora in London (Abb. 392) geraten vor allem durch das Motiv des durch den Körper durchgebohrten Bratspießes – nach unserem Empfinden – an die Grenzen zur Übertreibung, wodurch, wären sie Teil unserer heutigen Gewaltdarstellungen, die Wirkung auf den Betrachter konterkariert wäre. Wieweit der athenische Betrachter in ähnlicher Weise auf solche Bilder reagierte oder ob er vielmehr die extreme Drastik der Gewalt als Hinweis auf einen äußerst schmerzhaften und grausamen Tod begriff, liegt außerhalb unserer Möglichkeiten zu rekonstruieren.
- 56 rf. Schale, Bern, *Antikensmgl.* 6: *Kunst der Antike* 3, Galerie G. Puhze (1981) Nr. 162; Mangold, *Kassandra* 17f. Nr. I 12 Abb. 5; Recke, *Gewalt* 47. 282 Nr. 34<sup>2</sup> Taf. 34b. — Zur Ikonographie der Bilder vom Tod des Priamos s. S. 556ff. 580ff.
- 57 rf. Schale des Makron, Palermo, *Mus. Arch.* V 659: ARV<sup>2</sup> 480.2; Hartwig, *Meisterschalen* 538ff. Abb. 63b; Kunisch, *Makron* 161 Nr. 4 Taf. 3,4; Schefold, *Argonauten* 163 Abb. 144; E. Paribeni, *La collezione Cassucini* (1996) 62f. Nr. 42, Abb. 39; R. v.d. Hoff, in: Fischer – Moraw, *Klassik* 231f. Abb. 4.

Die Deutung der Szene als Achill und Troilos scheint mir von der außergewöhnlichen Konstellation Hoplit vs. berittenen Knabe offensichtlich, auch wenn der Mord an Troilos hier nicht am Altar vollzogen wird, wie dies die anderen Bilder gemäß der narrativen Vorgabe zeigen. Im Experimentieren um ein besonders aufsehenerregendes Bild hat der Vasenmaler die beiden Momente, die sonst nur ge-

- trennt vorgetragen werden, das Herabziehen des Knaben vom Pferd einerseits und seinen Tod am Altar andererseits, in eine gemeinsame Szene zusammengezogen. Ein vergleichbares Ausreizen der beiden Momente, allerdings auf zwei Bilder verteilt, findet sich auf einer nur wenig älteren rf. Schale des Onesimos, Perugia, Mus. Civ. 89 (ARV<sup>2</sup> 320.8; Add<sup>2</sup> 214; Para 359; BA 203224; Hoppin, Red-Figured Vases 402f. Abb.).
- 58 rf. Kelchkrater des NiobidenM, Ferrara, Mus. Arch. Naz. 2895 (T 936): ARV<sup>2</sup> 601.18; Add<sup>2</sup> 266; BA 206949; LIMC VII Priamos Nr. 96, VIII Ilioupersis Nr. 14\*; Alfieri – Arias, Spina 42f. Taf. 37ff.; Mangold, Cassandra 17 Nr. I 15 Abb. 7.
- 59 rf. Stamnos des HektorM, Vatikan, Mus. Greg. Etr. 16557: ARV<sup>2</sup> 1036.8; BA 213479; Matheson, Polygnotos 102 Taf. 78.
- 60 s. S. 8ff.
- 61 Als Prämisse wähle ich hierbei freilich die Annahme, daß je nach Kontext und auch Situation den verschiedenen Bildthemen bzw. mythischen Erzählungen unterschiedliches Interesse entgegengebracht werden konnte, so daß wir mit verschiedenen Optionen an Einstellungen und Bewertungen – zumindest theoretisch – immer rechnen müssen. Das impliziert aber, daß die Bewertungen, die wir etwa zu mythischen Erzählungen in den literarischen Quellen, Epen oder Tragödien, finden, nicht einfach auf die Bilder übertragen werden dürfen – da wir die Übereinstimmung in der Einstellung lediglich nur als Ergebnis einer Interpretation *feststellen* können, sie aber nicht als Prämisse für die Interpretation *postulieren* dürfen. Um nicht mißverstanden zu werden: Ich möchte keineswegs behaupten, daß die Bilder mehrheitlich andere Wege in der Rezeption der einzelnen Mythen-erzählungen beschritten haben. Aber es erscheint mir die methodisch einzig plausible Grundlage, zunächst von unterschiedlichen *Möglichkeiten* der Rezeption je nach Lebensraum bzw. -situation auszugehen und entsprechend bei jedem Zeugnis (bzw. Zeugnissen in demselben kontextuellen Rahmen und in demselben Medium) aus sich heraus das Interesse zu erschließen. Womit wir bei den Gewaltbildern jedoch dann wieder vor dem eben angesprochenen Dilemma stehen.
- 62 s. S. 523ff.
- 63 s. S. 129f. 145ff.
- 64 Hierzu bes. S. 56f. 90f. 128ff. 176ff. 196ff.
- 65 Es sei denn, man versucht in der Opfer-Ikonographie zwei Aspekte zu vereinen, was zu merkwürdig hybriden Darstellungen führt, wie sie vor allem für die Bilder des 3. Viertels des 6. Jh. bezeichnend sind, s. S. 173ff. — Einen anderen Ausweg stellt die Kombination mehrerer Gegner dar, meist mit einem primären Gegner und weiterer ihm zu Hilfe eilenden Gefährten, was letztlich die überzeugendere Lösung war und vor allem in der 2. Hälfte des 6. Jh. aufgegriffen wurde, s. S. 61f. 171ff.
- 66 s. S. 96. 182f. 221f. 237. 524.
- 67 s. S. 239f. 243ff.
- 68 Hierzu s. S. 331ff. 344. 393ff.
- 69 s. S. 413f. 417ff. bes. 419f. 457ff. bes. 460. 491ff. bes. 495ff.
- 70 s. S. 462ff.
- 71 s. S. 8ff. mit Anm. 9 und 16.
- 72 Natürlich mit den oben angesprochenen Ausnahmen, einerseits den betonten Darstellungen sterbender Krieger in den Hoplitenkämpfen (s. S. 207ff. Abb. 129–130), andererseits den Bildern unterliegender Hopliten in der Kentauiromachie (s. S. 462ff., Abb. 337–342. 346).
- 73 s. S. 427ff. 465ff. 469ff.
- 74 s. S. 207ff. — Bezeichnend bei diesen Beispielen ist die Kombination verschiedener Strategien betonter Marginalisierung: Einzelne Elemente scheinen hierfür nicht ausreichend gewesen zu sein. Dies gilt etwa für die dezentrierte Position des Stärkeren. Sie bildet nach Auskunft der Kampfdarstellungen ganz offensichtlich kein ikonographisches Mittel, um den Blick stärker auf das Opfer zu lenken: Denn

zu häufig erscheint in eindeutig siegerorientierten Darstellungen (wie etwa den Kämpfen des Herakles, aber auch den Szenen der Gigantomachie) der Sieger in einer dezentrierten Position, s. etwa Abb. 12. 210. 298.

75 s. S. 130f.

76 Das Motiv des weggeblendeten Antlitzes wäre in seinem Bedeutungspotential jedoch erst noch genauer zu untersuchen. Ich beschränke mich daher darauf, nur das Phänomen und die damit verbundenen Fragen hier anzudeuten. Die Kampfdarstellungen zeigen das Motiv in verschiedenen thematischen Konstellationen. Am häufigsten wird es für die Darstellung der Unterliegenden und Sterbenden eingesetzt (z.B. Abb. 30. 136. 139. 188. 239. 258. 349), sodann, allerdings selten, bei überlegen auftretenden Aggressoren. Unter diesen finden sich einerseits Aggressoren, für die der Betrachter keinerlei Partei ergreift (s. auch Abb. 272) – wie die hier angesprochenen Beispiele (Abb. 346. 398). Andererseits finden wir das Motiv aber auch bei Figuren von eindeutig positiver Bewertung, wie etwa bei Herakles oder siegreichen Lapithen im Kampf gegen einen Kentauren (z.B. Abb. 351. 355. 385) – und hier ergibt sich die angesprochene Unklarheit in der Deutung des Motivs. Es mag in manchen dieser Fälle damit zusammenhängen, daß der Vasenmaler bewußt eine partielle Schwächung des stark auftretenden Kämpfers anstrebte, um die Kampfszene durch die Verunklärung des Kräfteverhältnisses in eine gesteigerte Spannung zu versetzen (s. S. 489); wie weit diese Deutung aber bei allen Bildern positiv belegter Sieger überzeugt, bleibt zu diskutieren.

77 s. S. 472. 474. — Hier könnte das Ausblenden des Antlitzes freilich auch aus der Ikonographie des Sterbens erklärt werden.

78 rf. Schale des MarlayM, Ferrara, Mus. Arch. 2.482 (T 264): ARV<sup>2</sup> 1280.64; Add<sup>2</sup> 358; LIMC VII *Kassandra* Nr. 202\*; Prag, *Oresteia* 59f. 148 Nr. G2 Taf. 37b; Knoepfler, *Orestie* 51f. Taf. VI.

Daß das Motiv der mit beiden Händen erhobenen Axt keineswegs automatisch dazu zwingt, das Antlitz der Figur zu verdecken, zeigen besonders die Bilder vom Aigisthos-Mord selbst, auf denen Klytaimnestra als Nebenfigur die Axt gleichermaßen mit beiden Händen gepackt halten kann, s. etwa Abb. 379. 387. Vgl. ferner etwa auch die Darstellung der Thrakerin auf dem Kelchkrater in Malibu (s. S. 746 Anm. 52), bei der die Armhaltung auch so konzipiert ist, daß das Antlitz nicht vollständig verdeckt wird.

79 Bei den Bildern des vorausgehenden 6. Jh. trifft die Betonung der Schwachheit etwa bei Argos oder Tityos zu (s. S. 742 Anm. 12). Bei Minotauros wird dagegen sein wildes Anstürmen gegen Theseus gezeigt – hier ist es dann wiederum das Motiv der expliziten Gewalt, über das, in z.T. deutlicher Absetzung von den gleichzeitigen hoplitischen Kämpfen, das ohnmächtige Unterliegen des Monsters formuliert wird; erst als in den hoplitischen Kämpfen die explizite Gewalt ab 530/20 zunimmt und damit das Motiv seine zuvor distinktive Kraft verliert, wird Minotauros dann mehr und mehr als Fliehender charakterisiert (s. S. 583 f.; Muth, *Minotauros* 16 ff.).

80 Nur in den allerersten Bildern erscheint die Szene noch in der normalen Gewalt-Ikonographie, mit dem zu Boden gestürzten Opfer, s. S. 743 Anm. 26.

81 Wobei man jedoch betonen muß, daß es daneben, und je nach Zeitstufe sogar häufiger Darstellungen gibt, die gerade nicht das Motiv der expliziten Gewalt zeigen und demnach entsprechend der betrachteten Strukturen des Modells funktionieren.

82 Zur Bewertung des transgressiven Helden: Muth, *Troia* 80 ff.; anders R. v.d. Hoff, in: Fischer – Moraw, *Klassik* 225 ff.

83 Überblick über die Priamos-Bilder: LIMC II (1984) 929 ff. bes. 931 ff. s.v. *Astyanax* I mit Nr. 7\*–24\* [O. Touchefeu], VII (1994) 516 ff. s.v. *Priamos* mit Nr. 87\*–97. 115–130. 132–138 [J. Neils]; Anderson, *Troy* 192 ff.; Mangold, *Kassandra* 20 ff.; Recke, *Gewalt* 42 ff.; Giuliani, *Bild* 203 ff.; — Überblick über die Troilos-Bilder: LIMC I (1981) 72 ff. s.v. *Achilleus* [A. Kossatz-Deissmann], VIII (1997) 91 ff. s.v. *Troilos* [A. Kossatz-Deissmann]; v.d. Hoff a.O. 234 ff.



- 84 Zur diachronen Situation mit dem Wandel in der Bevorzugung der beiden Bildversionen s. die in der vorhergehenden Anm. genannte Literatur, vgl. LIMC VII Priamos Nr. 87\*–96 versus Nr. 115–130. 135–138.
- 85 rf. Schale des Oltos, Malibu, Getty Mus. 80.AE.154; BA 16776; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 4\*; Mangold, *Kassandra* 23f. Nr. I26 Abb. 13. — rf. Schale des Onesimos, Rom, Villa Giulia 121110 (zuvor Malibu, Getty Mus.): BA 13363; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 7\*; D. Williams, *Greek Vases* 5 (1991) 47ff. Abb. 8 d–f; Mangold, *Kassandra* 24f. Nr. I28 Abb. 14; Giuliani, *Bild* 211ff. Abb. 43a–b.
- 86 rf. Schale des Onesimos, Perugia, Mus. Civ. 89: ARV<sup>2</sup> 320.8; Para 359; Add<sup>2</sup> 214; BA 203224; Gerhard, *AV Taf.* 224–226; Hoppin, *Red-Figured Vases* 402f. Abb.; G. Hedreen, *Capturing Troy* (2001) 158f. Abb. 20a–b.
- 87 Grundlegend für die Fragen nach der terminologischen Definition: Chr. Meier, *Macht, Gewalt: Terminologie und Begrifflichkeit in der Antike*, in: O. Brunner – W. Conze – R. Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3 (1995) 820ff.
- 88 Dieser ambivalente Gebrauch von βίᾱ ist bereits in den Homerischen Epen ausgeprägt; vgl. die Belege im Lexikon des frühgriechischen Epos, begr. v. B. Snell, hg. vom Thesaurus Linguae Graecae, Bd. II (1991) s.v. βίᾱ 57ff. Hier überwiegen die Belegstellen für die Bedeutung „Körperkraft“, „Stärke“, „Durchsetzungskraft“ (I1) in der Anzahl – aber nicht in der Gewichtung – diejenigen für die Bedeutung „Gewalt“, „Gewalttat“, „Gewalttätigkeit“ (I 2).
- 89 Hierzu J. Martin, *Saeculum*, 48, 1997, 1, 7ff.; Kl. Ferla, *Von Homers Achill zur Hekabe des Euripides. Das Phänomen der Transgression in der griechischen Kultur* (1996) bes. 18ff. 34ff.
- 90 Aristot. *Rhet.* II 8, 1385b 11 – 1386b 7. Dazu: Aristoteles. *Rhetorik*. Übersetzt und erläutert von Chr. Rapp (2002) [Aristoteles. *Werke in deutscher Übersetzung*, begr. von E. Grumach, hrsg. von H. Flashar, Bd. 4]. — Zur Diskussion der aristotelischen ἔλεος-Theorie im weiteren kulturhistorischen Rahmen: Giuliani, *Sterben* 42ff.; Konstant, *Pity* bes. 49ff. 128ff.
- 91 „Es sei also das Mitleid eine Art von Schmerz aufgrund eines vermeintlichen Übels, das verderblich oder schmerzlich ist, (1.) bei jemandem, der es nicht verdient hat, daß ihm derartiges widerfährt, und (2.) von dem man erwarten kann, daß man es selbst oder einer der Seinigen erleidet, und dies ist der Fall, (3.) wenn es nahe scheint; denn offensichtlich muß derjenige, der Mitleid empfinden soll, der Meinung sein, es sei ein Übel von der Art vorhanden, wie er selbst oder einer der Seinigen es erleiden kann, und daß es sich um ein Übel von der Art handeln muß wie in der Definition gesagt oder ein ähnliches oder ein dem sehr nahe kommendes.“ (*Rhet.* II 8, 1385b 13–19; Übers. Rapp a.O.; Numerierung der Argumente S.M.).
- 92 Auch in Aristoteles’ *Poetik* ist dies die entscheidende Voraussetzung für Mitleid, das man nur empfinden kann „bezogen auf einen, der unverdient ins Unglück geraten ist“ (*Poetik* 13, 1453a4). Die komplementäre Emotion ist hier die Furcht (φόβος), die sich einstellt, wenn man dem betroffenen Opfer ähnlich ist (*ομοιον*, *Poetik* 13, 1453a5). In der *Rhetorik* wird beides – die Furcht für einen anderen und die Furcht für sich selbst – unter Mitleid subsumiert und dementsprechend das Kriterium der Ähnlichkeit zwischen Betrachter und Opfer als Voraussetzung für Mitleid angesehen.
- 93 Arist. *Rhet.* II 8, 1386a 24–26.
- 94 So von Aristoteles ausgeführt in *Rhet.* II 8, 1385b 19–33.
- 95 Vor einer christlich-humanistischen Deutung des Mitleids-Begriffs bei Aristoteles warnt W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes*, *Hermes* 83, 1955, 129ff. (= Ndr. in: W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperiën. Gesammelte Schriften zur antiken und neueren Literatur*, hrsg. v. R. Thurn u. E. Zinn (2<sup>1970</sup>) I 194ff.). Diese Warnung kann gar nicht ausdrücklich genug

betont werden, auch wenn man Schadewaldts Deutung der Affekte in Aristoteles' Tragödientheorie in „Schauder“ (φόβος) und „Jammer“ bzw. „Rührung“ (ἔλεος) heute nicht mehr folgt. Sie beruht auf der Annahme, die beiden „tragischen Affekte“ in der Tragödientheorie des Aristoteles seien als „naturhaft ungebrochene Elementaraffekte“ mit heftiger körperlicher Reaktion (dies seine Deutung der Katharsis-Lehre) zu verstehen. Obwohl Schadewaldts Interpretation in der Literaturwissenschaft weite Verbreitung fand, ist sie in jüngerer Zeit durch eine Rückkehr zur Lessingschen Deutung von „Furcht“ und „Mitleid“ abgelöst worden; vgl. A. Kerkhecker, „Furcht und Mitleid“, *RhM N.F.* 134, 1991, 288 ff.; R. Dilcher, *Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung*, *AuA* 62, 1996, 85 ff. Die forschungsgeschichtliche Debatte faßt C. Rapp a.O. II 650 f. zusammen.

- 96 Hierzu s. etwa: R.P. Sieferle, in: Sieferle – Breuninger, *Kulturen* bes. 24 ff.; M. Erdheim, *Zum ethnopschoanalytischen Verständnis von Gewalt*, in: Ders., *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur*<sup>2</sup> (1994) 279 f.
- 97 Beliebige Beispiele an proto-archaischen Gewaltdarstellungen: Schefold, *GHS I* Abb. 67 (Elphenbeinrelief in Samos: Perseus-Gorgo). 85 (sizilischer Stamnos: Herakles-Löwe). 92b (Pferdepektoral aus Samos: Herakles-Geryoneus). 96 (spartanisches Elphenbeinrelief: Herakles-Nessos). 150 (Reliefpithos aus Mykonos: Iliouperis). 156 (argivisches Bronzeblech: Klytaimnestra-Kassandra).

Es wäre lohnend, die Situation der Gewaltdarstellungen des 7. Jh. vor allem in ihren regionalen Ausprägungen näher zu untersuchen: Inwieweit sind die Neuerungen in der Gewalt-Ikonographie, mit der sich die proto-archaischen Bilder von den engeren Möglichkeiten der geometrischen Bildkunst absetzen, ein grundsätzliches Phänomen dieser Zeitstufe, oder aber erweisen sich die drastischen Formulierungen als spezifische Phänomene bestimmter regionaler Bildproduktionen? Und sind, daraus folgend, die attisch-archaischen Bilder expliziter Gewalt als ein Ausdruck einer generell archaischen Mentalität zu verstehen oder aber sind sie Folge etwa ihrer anfänglichen Orientierung an der korinthischen Bilderproduktion, für die drastische Formulierungen charakteristisch sind? Unter den Bildern des 7. Jh. lassen sich zumindest bei oberflächlicher Sichtung keine deutlichen regionalen Unterschiede im Umgang mit der medialen Gewalt erkennen; doch da im fortgeschrittenen 6. Jh. etwa zwischen den attisch-schwarzfigurigen und den korinthisch- sowie den chalkidisch-schwarzfigurigen Vasenbildern Differenzen in der Gewalt-Ikonographie auftreten, scheint es auch für das 7. Jh. als Option denkbar, daß wir auch hier mit größeren Differenzen in der regionalen Bilderproduktion rechnen müssen.

98 s. bes. S. 145 ff., ferner S. 335 ff. 417 ff.

99 s. S. 160 ff., bes. 166 ff. 171 ff.

100 Ausführlicher: Muth, *Minotauros* 7. 10 ff.

101 sf. tyrrenische Amphora des CastellaniM, Tokyo, Matsuoka Mus. of Art 172: CVA Japan 2 Taf. 45. 46,1–6.

102 sf. Psykter-Amphora des Lydos, London, BM B 148: ABV 109.29; Add<sup>2</sup> 30; Para 44; BA 3101075; CVA London 3 III He 4 Taf. 25,5 A–B; G. Karo, *JHS* 19, 1899, 141 Taf. 6,1. Ausführlicher hierzu: Muth, *Minotauros* 7 f. 10 ff.

103 Zur ikonographischen Entwicklung der frühen Bilder bes. Giuliani, *Bild* 203 ff.; ferner: Anderson, *Troy* 192 ff.; Mangold, *Kassandra* 20 ff.; Recke, *Gewalt* 42 ff.; Überblick über die Bilder: LIMC II *Astyanax* I Nr. 7\*–11\*, VII *Priamos* Nr. 115–116. 135–138\*.

104 Abbildung: sf. Pyxis, Berlin, *Antikensmlg.* F 3988: BA 360; CVA Berlin 7 Taf. 42,1–4. 44,5; LIMC II *Astyanax* I Nr. 10\*; Mangold, *Kassandra* 21. 159 Nr. I 18; Recke, *Gewalt* 44. 280 Nr. 3 Taf. 26a. — Ähnlich: sf. Bauchamphora des Lydos, Paris, Louvre F 29: ABV 109.21; Para 44; Add<sup>2</sup> 30; BA 310167; LIMC VII *Priamos* Nr. 136\*; Mangold, *Kassandra* 20. 159 Nr. I 16 Abb. 9; Recke, *Gewalt* 280 Nr. 5.

- 105 Abbildung: sf. Bauchamphora des Lydos, Berlin, Antikensmgl. F 1685: ABV 109.24; Add<sup>2</sup> 30; BA 310170; Gerhard, Vasenbilder Taf. XXI; LIMC II Astyanax I Nr. 9\*; Giuliani, Bild 205. 207 Abb. 42; Mangold, Kassandra 21 Nr. I 19 Abb. 10; Recke, Gewalt 280 Nr. 2.
- 106 Zur Interpretation der ikonographischen Fassung auf der Berliner Amphora des Lydos: Giuliani, Bild 205 mit Anm. 106, mit einleuchtender Kritik an Mangold, Kassandra 21 und Himmelmann, Erzählung 77: Die gegenüber der älteren Version veränderte Akzentuierung in der Sequenz der Morde, wie sie die späteren Bilder dann vortragen, ist auf der Amphora noch nicht so klar formuliert, wie man dies bei einer der ersten Umsetzungen dieser neuen Version eher erwarten würde, besonders bei einem Vasenmaler wie Lydos; vor allem die Darstellung des Priamos ohne deutliche Anzeichen seiner Bedrohung bleibt erklärungsbedürftig. Die von Giuliani a.O. vorgeschlagene Deutung, die Amphora zeige in einer außergewöhnlichen Fassung den vorgezogenen Mord an Astyanax, den Priamos – in Steigerung der Dramatik – vor seinem eigenen Tod mit ansehen muß, wird diesen ikonographischen Besonderheiten am ehesten gerecht. Und erlaubt zudem, auch die Genese der danach dominierenden Version mit dem als Waffe gegen Priamos mißbrauchten Astyanax konkret zu erklären.
- Inwieweit freilich das Bittflehen des Priamos allein dem Tod des Astyanax gilt (und es damit in dessen Agieren „nicht den geringsten Hinweis dafür (gibt), daß dieser einem direkten Angriff ausgesetzt wäre“ [ebd. 355 Anm. 105]), scheint mir unsicher: Das Bild läßt es offen, ob man es enger oder weiter gefaßt auf die insgesamt drohende Grausamkeit beziehen soll (zumal das Gestikulieren mindestens einer der Trojanerinnen auch Priamos gilt). Zum Motiv des Bittflehens als äußerste Ikonographie hilfloser Ohnmacht s. die gleichzeitigen Kampfdarstellungen Abb. 76 (Hoplitenkampf). 229 (Amazonomachie). 296 (Kentauiromachie); Bittflehen des Priamos ohne Astyanax auf einer späteren Darstellung: sf. Halsamphora der Gr.v.Würzburg 179, Würzburg, M.v.Wagner Mus. 179 (ABV 290.1; BA 320339; LIMC VII Priamos Nr. 90\*). Doch ändert dies nichts an der primären Akzentuierung des Bildes, den Mord an Astyanax hier als die zunächst bevorstehende Tat zu charakterisieren.
- 107 sf. Bauchamphora der E-Gr, London, BM B 205 (1842.3–14.3): ABV 136.55; Add<sup>2</sup> 37; BA 310315; LIMC VII Priamos Nr. 116\*; Giuliani, Bild 203f. 206 Abb. 40; Mangold, Kassandra 159 Nr. I 20; Recke, Gewalt 43. 280 Nr. 4 Taf. 25d.
- 108 Bei Mangold, Kassandra 21 wird Astyanax ebenfalls als „Asylsuchender am Altar“ bezeichnet, was die Hierarchie der Gewalttaten verwischt: die eigentliche Freveltat ist der Mord an dem wirklichen Asylsuchenden, Priamos, hierdurch wagt Neoptolemos die Herausforderung der Gottheit; der Mord an Astyanax bildet hingegen zunächst „nur“ eine furchtbare Tat, die zwar die grausame Raserei des Kriegers unterstreicht, aber nicht die Dimension der Transgression gewinnt, wie sie der Mord an Priamos hat.
- 109 Die Kombination der beiden Szenen erfolgt zunächst noch in größerer Nähe zu der literarischen Vorgabe. Man zieht die beiden, eigentlich an verschiedenen Orten erfolgenden Morde (den an Priamos am Altar des Zeus Herkeios und den an Astyanax an der Mauer von Troia) an einen Handlungsort zusammen, beläßt sie aber in der zeitlichen Distanz sowie in der Eigenständigkeit der Handlung: Erst wird Priamos getötet, dann wird sein Enkel erschlagen. Die jüngere Fassung stellt demgegenüber dann eine weitere Modifikation dar, indem nun die beiden Handlungen auch auf denselben Zeitpunkt konzentriert und zudem kausal enger verknüpft werden. Zur Genese der verschiedenen Versionen s. bes. Giuliani, Bild 204ff.
- 110 s. S. 751 Anm. 107.
- 111 Als Waffe, um einen Greis zu erschlagen, kann der Knabenkörper freilich nur bedingt überzeugen; entsprechend changiert das Potential dieses Motivs immer zwischen Drastik und Übertreibung, s. hierzu Giuliani, Bild 206.

- 112 Prothesisdarstellungen: H.A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, *AJA* 95, 1991, 629ff.; I. Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst* (2001) bes. 94ff. 113; speziell zu Prothesis-Motiven in den Priamos-Bildern: Mangold, *Kassandra* 15; Recke, *Gewalt* 43f.
- 113 Dazu s. auch Muth, *Troia* 80ff.
- 114 s. S. 173ff. mit Abb. 94–95.
- 115 Definition der ‚impliziten Identifizierung‘: Hölscher, *Immagini* 13f.
- 116 s. S. 462ff.
- 117 s. S. 435f.
- 118 Zum Folgenden s. S. 52ff. 63f. 110f. 182ff. 196ff.
- 119 sf. Hydria der LeagrosGr, Würzburg, M.v. Wagner Mus. 311: ABV 362.35; Para 161; Add<sup>2</sup> 96; BA 302030; LIMC VII Priamos Nr. 93\*; Mangold, *Kassandra* 157 Nr. I6; Recke, *Gewalt* 281 Nr. 17. — Vgl. auch: sf. Halsamphora der LeagrosGr, London, BM B 241: ABV 373.175; Para 163; BA 302170; CVA London 4 III He Taf. 59,1; LIMC VII Priamos Nr. 92\*; Mangold, *Kassandra* 15. 157 Nr. I5; Recke, *Gewalt* 281 Nr. 16 Taf. 28c.
- 120 rf. Schale des BrygosM, Paris, Louvre G 152: ARV<sup>2</sup> 369.1; Para 365; Add<sup>2</sup> 224; BA 203900; Furtwängler – Reichhold, *GV* Taf. 25; LIMC VII Priamos Nr. 124\*, VIII Ilioupersis Nr. 8\*; Giuliani, *Bild* 215. 217 Abb. 44a; Mangold, *Kassandra* 25. 162 Nr. I 31; Recke, *Gewalt* 282 Nr. 30; Samara-Kaufman, *Louvre* 295 Abb. 130b.
- 121 rf. Kalpis des KleophradesM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81669 (M 1480, H 2422): ARV<sup>2</sup> 189.74; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201724; Furtwängler – Reichhold, *GV* Taf. 34; LIMC II Astyanax II Nr. 19\*, VIII Ilioupersis Nr. 11\*; Tiverios, *Techne* 137 Abb. 110; Giuliani, *Bild* 208f. Abb. 45a; Mangold, *Kassandra* 25f. 162 Nr. I 32 Abb. 64; Recke, *Gewalt* 46f. 282 Nr. 27 Taf. 31b.
- 122 Das große, gebogene Schwert, die Machaira, in der Hand des Neoptolemos wird oftmals als Hinweis auf die Exzeptionalität der Gewalttat, das widerrechtliche Töten des Opfers am Altar, interpretiert – so etwa Blome, *Schreckliche* 77. 94; Mangold, *Kassandra* 25 („Im Zusammenhang mit dem Tod des Priamos erhält die μάχαιρα eine signifikante Bedeutung: der König selbst wird wie ein Opfertier auf dem Altar abgeschlachtet.“). Eine solche Deutung scheint mir jedoch fraglich: Die gleichzeitigen Bilder hoplitischer Kämpfe zeigen die Krieger häufig mit der Machaira kämpfen (z.B. Abb. 68. 75. 112. 125. 128. 156. 160. 196. 199. 202. 208. 209. 294. 319. 344. 345. 348), sie wird dabei als zum Schlag eingesetzte Waffe betont, in Absetzung zu dem zum Stoß geführten Schwert. Das Auftreten der Machaira und damit zugleich die stärkere Differenzierung der verschiedenen geführten Schwerter steht im Zusammenhang mit einem generell zunehmenden Interesse am Schwert als Waffe des Hopliten, das sich in den Bildern ab dem späten 6. Jh. deutlich abzeichnet: Während die Krieger in den früheren Darstellungen vorrangig mit Lanzen gegeneinander kämpften, wird nun mehr und mehr der gefährliche Nahkampf mit dem Schwert bevorzugt. In diesem Kontext wird man also der Machaira eher eine allgemein gehaltenere Bedeutung als besonders gefährliche Waffe beimessen müssen, ohne spezifische Anspielungen auf den sakralen Bereich.
- 123 Ausführlicher dazu Muth, *Minotauros* 13ff.
- 124 sf. Halsamphora aus der G.v. Würzburg 199, Bremen, Privatbesitz (Zimmermann): BA 16026; Hornbostel, *Glanzzeit Athens* 68 Nr. 27.
- 125 rf. Pelike des BerlinerM, Florenz, Mus. Arch. Etr. 3985: ARV<sup>2</sup> 204.110; Add<sup>2</sup> 193; BA 201918; Esposito, *Vasi Attici* 53 Abb. 72–73; LIMC VI Minotauros Nr. 28\*, VII Theseus Nr. 102\*.
- 126 rf. Schale des Oltos, Kopenhagen, Nat. Mus. 3877: ARV<sup>2</sup> 63.87; Para 327; BA 200523; CVA Kopenhagen Taf. 137,2. 138.
- 127 rf. Halsamphora des M.v. Bologna 228, Bologna, Mus. Civ. Arch. 156: ARV<sup>2</sup> 513.17; BA 205754; Pellegrini, *Bologna II* 51f. Nr. 156 Abb. 30.

- 128 s. S. 525 ff.
- 129 s. S. 742 Anm. 16.
- 130 s. S. 526 f.
- 131 rf. Schale des Skythes, Basel, Kunsthandel: Add<sup>2</sup> 394; BA 352; LIMC VII Theseus Nr. 101\*. — Vgl. auch: rf. Schale des Töpfers Kachrylion, Florenz, Mus. Arch. Etr. 91456; ARV<sup>2</sup> 108.27; BA 200931; LIMC VII Theseus Nr. 33\*.
- 132 Überblick über die Vasenbilder: LIMC I (1981) 800 ff. s.v. Antaios Nr. 1–30 [R. Olmos – L.J. Balmaseda]. Von 30 attischen Vasenbildern stammen 28 aus der Zeit um 520/10 bis 480/70, lediglich 2 aus den folgenden Jahrzehnten des 5. Jh.
- 133 sf. Kolonnettenkrater der LeagrosGr, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81306 (H 2519, M 1117); ABV 377.237; Add<sup>2</sup> 100; BA 302318; LIMC I Antaios I Nr. 9\*.
- 134 rf. Schale des Douris, verschollen: ARV<sup>2</sup> 429.25; Add<sup>2</sup> 236; BA 205069; Buitron-Olivier, Douris Nr. 41 Taf. 25; LIMC I Antaios I Nr. 29.
- 135 sf. Augenschale der LeagrosGr, Paris, Cab. Méd. 322; ABV 380.296; Para 164; Add<sup>2</sup> 101; BA 302377; CVA Paris, Cab. Méd. 2 Taf. 52,3–6. 53,1–5. 54,1–2; LIMC I Antaios I Nr. 10\*. Es erscheint mir fraglich, inwieweit man dieses Mißachten der Regeln eines fairen Kampfes einseitig als negative Charakterisierung des Herakles verstehen darf. Wahrscheinlicher ist es, daß hierüber Herakles in einem [nach unserem Verständnis!] ‚ambivalenten‘ Sinn als außergewöhnlicher und aggressiv-kraftvoller Held charakterisiert werden soll. Dabei wird sicherlich auch eine gewisse Faszination an der aggressiven Überschreitung der Regeln mit hereingespielt haben: Es sind schlichtweg aufsehererregendere Bilder, die durch die gesteigerte Brutalität entstehen. Daß im späten 6. und frühen 5. Jh. an derartigen Szenen ‚regelmäßigen‘ Kämpfens größeres Interesse bestand, bezeugen auch die gleichzeitigen Sportdarstellungen, bei denen die Vasenmaler nun ebenfalls außergewöhnliche Szenen aggressiven Kämpfens wählen, s. etwa: E.N. Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (1930) bes. 212 ff. Abb. 188–190; H.A. Harris, *Greek Athletes and Athletics* (1964) Abb. 19B. 20.
- 136 rf. Teller des Paseas, verschollen, um 520/10: ARV<sup>2</sup> 163.5; Add<sup>2</sup> 182; BA 201523; E. Gerhard, *AZ* 1847, 18 f. Taf. II; J. Moret, *RA*, 1990, 1, 12 Abb. 9. — Vgl. auch: sf. Skyphos in der Art der KrokotosGr, Paris, Louvre CA 792, um 520–500: BA 15280; ABL 253.6; LIMC V Io Nr. 22, Hermes Nr. 848. — Lediglich auf einer sf. Bauchamphora in der Art des Exekias, London, BM B 164 (ABV 148.2; Add<sup>2</sup> 41; BA 310422; CVA London 3 III He Taf. 30,1; LIMC V Io Nr. 1, Hermes Nr. 841) findet sich der Kampf zwischen Argos und Hermes schon einmal zuvor dargestellt. — Überblick über den Bilderbefund s. S. 742 Anm. 13.
- 137 Überblick über die Aktaion-Bilder: LIMC I (1981) 454 ff. s.v. Aktaion [L. Guimond], II (1984) 731 ff. s.v. Artemis Nr. 1395–1417 [L. Kahil – N. Icard]; P. Jacobsthal, *Aktaions Tod*. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5, 1929, 1 ff.; B. Cohen, in: Cohen, *Ideal* 115 ff.
- 138 rf. Halsamphora des EucharidesM, Hamburg, Musf. Kunst u. Gewerbe 1966.34, um 490/80: Para 347.8ter; Add<sup>2</sup> 199; BA 352495; H. Hoffmann, *AA* 1969, 351 ff. Abb. 371a–c; LIMC I Aktaion Nr. 27\*; Pandora 317 ff. Nr. 96 (kombiniert mit dem Kampf gegen Argos auf der gegenüberliegenden Seite).  
Weitere Beispiele: sf. Lekythos in der Art des EmporionM, Athen, Nat. Mus CC 883 (488), um 520–500: ABV 586.1; Add<sup>2</sup> 139; BA 331215; LIMC I Aktaion Nr. 3\*; — rf. Pelike des GerasM, Malibu, Getty Mus. 86.AE.476, um 480: BA 21579=29150; CVA Malibu 7 Taf. 338,1. 339,1; — rf. Volutenkrater des PanM, Athen, Nat. Mus. Ak. 2.760, um 480/70: ARV<sup>2</sup> 551.20; Para 387; Add<sup>2</sup> 257; BA 206295; Beazley, *Panmaler* Taf. 12,2; LIMC I Aktaion Nr. 26\*.
- 139 Zu den Pentheus-Darstellungen: LIMC VII (1994) 306 ff. s.v. Pentheus [J. Bazant – G. Berger-Doer]; P. Hartwig, *JdI* 7, 1892, 153 ff.; K. Danali-Giole, *OpAth* 18, 1990, 39 ff.; B. Cohen, in: Cohen, *Ideal* 123 ff.



- 140 rf. Psykter des Euphronios, Boston, MFA 10.221: ARV<sup>2</sup> 16.14; Para 322; Add<sup>2</sup> 153; BA 200077; Caskey – Beazley, Boston 2 (1954) Taf. 31 Nr. 66; LIMC VII Pentheus Nr. 39\*; Euphronios 174ff. Nr. 32. — Vgl. auch: rf. Schale des Douris, New York, Kunsthandel, ehm. Smlg. Borowski: BA 11686; Buitron-Olivier, Douris Nr. 121 Taf. 73; LIMC VII Pentheus Nr. 43\*; Ancient Greek Vases Formerly in the Private Collection of Dr. Elie Borowski. Christie's, New York, sale catalogue 12.6.2000, 83 f. Nr. 81.
- 141 sf. Halsamphora des EdinburgM, London, Kunsthandel: Sotheby's, London, sale catalogue 13.–14.7.1987, 174 Nr. 456; auf der gegenüberliegenden Gefäßseite erscheint ein Hoplit, der ebenfalls einen vornehm gekleideten ‚Gegner‘ angreift, das Thema ist hier gleichermaßen unklar. — Eine ähnliche Szene, mit Herakles im Angriff gegen einen schlafenden, vornehm gekleideten Greis, findet sich auf einer sf. Hydria des PriamosM, ehm. München, Privatbesitz (ABV 332.22; Para 146; B. Andreae, JdI 77, 1962, 174ff. Abb. 25 f.; Schefold, GHS II 141 f. Abb. 187); die Darstellung wird z.T. als der Angriff des Herakles auf Alkyoneus angesprochen, doch paßt die Vornehmheit des Greises nicht zur Ikonographie des wilden Monsters, s. Schefold, a.O. 142; vgl. auch LIMC I Alkyoneus Nr. 3\*–26\*.
- 142 Überblick über die Darstellungen: LIMC III (1986) 147ff. s.v. Bousiris [A.-F. Laurens]; Kalza, Bousiris, J.-L. Durand – F. Lissarrague, Héros cru ou hôte cuit: histoire quasi-cannibale d'Héracles chez Busiris, in: Lissarrague, Image 153 ff.; M.C. Miller, The Myth of Bousiris. Ethnicity and Art, in: Cohen, Ideal 413 ff. — Lediglich eine (gegebenenfalls zwei) Darstellung(en) sind aus der Zeit vor dem späten 6. Jh. überliefert: sf. Bauchamphora des SchaukelM, Cincinnati, Art Mus. 1959.1, um 530: Para 134.23bis; Add<sup>2</sup> 80; LIMC III Bousiris Nr. 10\*; sf. (attisch?) Frgt., Salonica, Arch. Mus. 8.1, um 550/40: BA 41129; LIMC III Bousiris Nr. 8\*.
- 143 rf. Schale des Epiktet, London, BM E 38: ARV<sup>2</sup> 72.16; Para 328; Add<sup>2</sup> 167; BA 200460; Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 73; LIMC III Bousiris Nr. 11\*. — Ähnlich: rf. Schale des Epiktet, Rom, Villa Giulia 57912, 57684: ARV<sup>2</sup> 72.24; Add<sup>2</sup> 167; BA 200468; LIMC III Bousiris Nr. 12\*. — Überblick über die Bilder: s. S. 754 Anm. 146.
- 144 Überblick: LIMC IV (1988) 117ff. s.v. Eurytos I [R. Olmos], V (1990) 738ff. s.v. Iphitos I [R. Olmos].
- 145 rf. Schale des Epiktet, Palermo, Mus. Arch. Reg. V 653 (5511, 1475, 2351): ARV<sup>2</sup> 73.30; Add<sup>2</sup> 168; BA 200474; Lissarrague, Guerrier 104 Abb. 57; LIMC IV Eurytion I Nr. 4, V Iphitos I Nr. 4.  
Vgl. ferner: rf. Schale des Onesimos, New York, MMA 12.231.2: ARV<sup>2</sup> 319.6; Para 358; Add<sup>2</sup> 214; BA 203221; LIMC V Iphitos I Nr. 2\* (kombiniert mit der Bousiris-Szene auf der gegenüberliegenden Außenseite); — rf. Schale des Douris, Malibu, Getty Mus. 83.AE.217: Add<sup>2</sup> 395; BA 13342; Buitron-Olivier, Douris 75 Nr. 38 Taf. 24.
- 146 Überblick über die Bilder: LIMC VII (1994) 527ff. s.v. Prokne et Philomela [E. Touloupa]; Schefold, Urkönige 73 ff.
- 147 rf. Schale des MagnoncourtM, München, Antikensmlg. 2638 (1654): ARV<sup>2</sup> 456.1; Add<sup>2</sup> 243; BA 212468; LIMC VII Prokne et Philomela Nr. 2\*.
- 148 rf. Schale in der Art des Onesimos, Basel, Smlg. Cahn HC 599: BA 12957; LIMC VII Prokne et Philomela Nr. 3\*.
- 149 rf. wgr. Schale des Onesimos (?), Paris, Louvre G 109: BA 2851; A. Waiblinger, RA 1972, 233ff. Abb. 1–4.
- 150 Zu den Cassandra-Bildern allgemein: LIMC I (1981) 339ff. s.v. Aias II [O. Touchefeu], VII (1997) 956ff. bes. 961ff. s.v. Cassandra I [O. Paoletti]; Mangold, Cassandra 34ff.; Recke, Gewalt 21 ff.
- 151 sf. Augenschale des AndokidesM, Madison, Elvehjem Mus. 1985.97, um 530/20: LIMC VII Cassandra I Nr. 78\*; Mangold, Cassandra 43. 169 Nr. II 25 Abb. 21; Recke, Gewalt 268 Nr. 13<sup>2–3</sup>; Moon, Midwestern Collections 102f. Nr. 59.

- 152 rf. Schale des Onesimos, Rom, Villa Giulia 121110 (zuvor Malibu, Getty Mus.): BA 13363; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 7\*; D. Williams, *Greek Vases* 5 (1991) 47ff. Abb. 8 d–f; Mangold, *Kassandra* 46f. 172 Nr. II 45 Abb. 26; Recke, *Gewalt* 25. 270 Nr. 49 Taf. 14a; Giuliani, *Bild* 211ff. Abb. 43a. — Früheres Beispiel: rf. Teller des Paseas, New Haven, Yale Univ. 1913.169: ARV<sup>2</sup> 163.4; Add<sup>2</sup> 182; BA 201522; LIMC I Aias II Nr. 51\*; Mangold, *Kassandra* 50f. 172 Nr. II 51 Abb. 29; Recke, *Gewalt* 24f. 26. 270 Nr. 47 Taf. 12b.
- 153 rf. Schale des Onesimos, Berlin, Antikensmlg. F 2281 und Vatikan, Mus. Greg. Etr. o.Inv.: ARV<sup>2</sup> 19.1; Add<sup>2</sup> 153; BA 200097; G. Zimmer, *JbBerlMus* 24, 1982, 5ff. Abb. 7; Mangold, *Kassandra* 161 Nr. I 27.
- 154 rf. Schale des StieglitzM, Athen, Nat. Mus. Akr. 355: ARV<sup>2</sup> 828.29; BA 210284; Graef – Langlotz, *Akropolis II* Nr. 355 Taf. 25–26; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 10; Mangold, *Kassandra* 128f. 163 Nr. I 38 Abb. 65.
- 155 Auf einer weiteren Schale des Onesimos in Athen, Nat. Mus. Akr. 212 (BA 7930; Graef – Langlotz, *Akropolis II* Nr. 212 Taf. 10; M. Pease, *Hesperia* 5, 1936, 257f. Nr. 5 Abb. 5; Mangold, *Kassandra* 125f. 161 Nr. I 29 Abb. 63; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 5) ist eine Troianerin zu rekonstruieren, die mutig gegen einen Hopliten anstürmt, welcher einen Troianer überwunden hat; als provisorische Waffe schwingt die Troianerin hier eventuell einen Schild.
- Die Szene ist bisher falsch rekonstruiert. Sowohl Pease a.O. als auch Mangold, *Kassandra* 125f. deuten die Kampfszene mit dem felltragenden Krieger als Kampf des Herakles. Doch ist das Fragment einer nach links eilenden Frau eindeutig dieser Schallenseite zuzuweisen, wodurch die Kampfszene ebenfalls als Szene der Ilioupersis anzusprechen ist. Der Arm eines gefallen Kriegers am linken Rand des Fragmentes läßt dieses eindeutig plazieren: rechts anschließend an die Szene eines entschiedenen Kampfes, in dem der felltragende Krieger als Sieger über einem zu Boden gestürzten Gegner erscheint. Die Troianerin stürmt folglich, ähnlich wie ihre Gefährtin auf der Schale des BrygosM in Paris (Abb. 429), gegen den Krieger. Ihren linken Arm hat sie weit nach vorne geführt, ähnlich der Thrakerin auf der Lekythos des BrygosM im Vatikan (Abb. 388), in der Linken kann sie keine Waffe gehalten haben; die Rechte war dagegen wohl nach hinten geführt, wahrscheinlich mit einer ‚Waffe‘ gegen den Hopliten ausholend. Welcher Art diese Waffe war, kann man nur vermuten. Denkbar erscheint es, daß sie in singulärer Weise einen Schild geschwungen hält: Ein weiteres Fragment, das in dem verbleibenden freien Drittel hinter der Troianerin plaziert werden muß, zeigt einen Schild in merkwürdiger Drehung, welche ausschließt, daß dieser von einem Krieger in normaler Haltung am Arm getragen wurde. Die Drehung des Schildbandes (sowie eventuell auch das Fehlen des unteren Teils des Schildbandes) legen am ehesten nahe, daß der Schild nicht zur Abwehr getragen, sondern von der Troianerin am Rand gepackt wird und sie mit ihm als Waffe gegen den Krieger stürmt. Die Frage nach der ‚Waffe‘ der Troianerin bleibt jedoch noch weiter zu prüfen; unabhängig davon ist die Rekonstruktion der Frau als angreifende Troianerin evident.
- 156 rf. Schale des BrygosM, Paris, Louvre G 152: ARV<sup>2</sup> 369.1; Para 365; Add<sup>2</sup> 224; BA 203900; Furtwängler – Reichhold, *GV* Taf. 25; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 8\*; Giuliani, *Bild* 216f. Abb. 44b, 221ff.; Samara-Kaufman, *Louvre* 295 Abb. 130a.
- 157 rf. Kalpis des KleophradesM, Neapel, Mus. Arch. Naz. 81669 (M 1480, H 2422): ARV<sup>2</sup> 189.74; Para 341; Add<sup>2</sup> 189; BA 201724; LIMC VIII Ilioupersis Nr. 11\*; Ti-verios, *Techne* 137 Abb. 110; Giuliani, *Bild* 208f. 221f. Abb. 45b.
- 158 Zum damals neu aufkommenden Motiv der Troianerin mit der Mörserkeule: Giuliani, *Bild* 216. 221f. bes. 222ff.
- 159 Zur Differenzierung der kämpfenden Frauen je nach thematischem Kontext ausführlich Giuliani, *Bild* 223ff., mit Ableitung der die Mörserkeule schwingenden Frau zunächst aus dem Bereich des Possenspiels.

Inwieweit freilich die Übertragung eines solchen possenhaften Motivs kurz darauf in die dramatische Ikonographie der Ilioupersis den ursprünglich unterhaltenden Aspekt des Motivs ganz eliminieren ließ, scheint mir zumindest überlegenswert. Denn auf gleichzeitigen Bildern etwa des Orpheus-Mordes sah der Betrachter weiterhin gleichartig angreifende Frauen, die ihn weniger das tragische Schicksal und die verzweifelte Gegenwehr der Frau assoziieren ließen, sondern ihn wohl weiterhin im Sinn possenhafter Inszenierung unterhielten. Dem Motiv der mörserkeulen-schwingenden Frau hing immer ein Potential unterhaltsamer Bedeutung an – und es wäre den Vasenmalern ein leichtes gewesen, sich hiervon sicher abzusetzen und eine differenzierte Ikonographie für die Trojanerinnen zu wählen, indem sie ihnen andere, weniger belastete Waffen in die Hand gegeben hätten. Vor diesem Hintergrund scheint es mir vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, daß die Darstellung der Trojanerin mit der Mörserkeule *auch* in einer stärker konterkarierenden, nicht unbedingt tragisch konnotierten Bedeutung wahrgenommen werden konnte. Wobei wir hier dann von einer offeneren Reaktion des Betrachters auf die Szenen der Ilioupersis ausgehen müßten, der eher neugierig und anteilnehmend sowohl das Leiden der Trojaner und Trojanerinnen, als aber auch das kraftvolle und unbrennbare Wüten der siegreichen Achaier in den Blick nimmt – was m.E. plausibler ist als eine einseitige Wahrnehmung dieser Bilder unter dem Leiden und dem grausamen Schicksal der Trojaner, wie dies als Reaktion zunächst aus unserem heutigen Umgang mit derartigen Bildern naheliegt (mit diesen Fragen trete ich jedoch in die Diskussion um die Bedeutung der Ilioupersis-Bilder ein, die ich hier nicht ausführlich vornehmen kann; ich möchte an anderer Stelle hierauf zurückkommen, vorerst: Muth, Troia 80ff.).

- 160 rf. Kolonnettenkrater, Caltanissetta, Mus. Civ. S 733: BA 44067; LIMC VII Cassandra I Nr. 200\*; M. Sedita Migliore, Sabucina. Studio sulla zona archeologica di Caltanissetta (1981) 119 Abb. 87–88.
- 161 rf. Schale des BrygosM, verschollen, ehm. Berlin, Staatl. Mus. F 2301: ARV<sup>2</sup> 378.129; Add<sup>2</sup> 112; LIMC VI Klytaimnestra Nr. 15\*; Prag, Oresteia Taf. 11c.
- 162 rf. Hydria eines frühen Manieristen, Paris, Cab. Méd. 456: ARV<sup>2</sup> 588.72; BA 206863; LIMC VII Orpheus Nr. 67\*.
- 163 Neben die genannten Trojanerinnen, Thrakerinnen, Cassandra, Klytaimnestra, Prokne und Ismene sind freilich weiterhin die oben schon angesprochenen Bacchen in der Bestrafung des Pentheus zu zählen, sowie ebenso die Mänaden bzw. Nymphen in den Bildern der dionysischen Welt, die ebenfalls seit dem späten 6. Jh. die sie sexuell bedrängenden Satyrn aggressiv abwehren, hierzu s. S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. (1998) 114ff.; Giuliani, Bild 224.
- 164 sf. Hydria der LeagrosGr, London, BM B 327 (1843.11–3.2): ABV 363.38; Add<sup>2</sup> 96; BA 302033; CVA London 6 III He Taf. 86,3. 89,1; J. Charbonneaux u.a., Das archaische Griechenland (1969) 302 Abb. 346. — Ähnlich: rf. Halsamphora der PezzinoGr, Leiden, Rijksmus. van Oudheden PC 85: ARV<sup>2</sup> 32.1; Add<sup>2</sup> 157; BA 200176; CVA Leiden 3 Taf. 116.1, 118,1–3.
- 165 sf. Bauchamphora des M.v. Tarquinia RC 6847, Tarquinia, Mus. Naz. RC 6847: ABV 338.1; Add<sup>2</sup> 92; Arias – Hirmer, Vasenkunst Taf. 71; LIMC V Herakles Nr. 2988\*. — Vgl. auch: rf. Bauchamphora des Phintias, Tarquinia, Mus. Naz. RC 6843: ARV<sup>2</sup> 23.2; Para 323; Add<sup>2</sup> 155; LIMC V Herakles Nr. 2962.
- 166 Überblick über die Bilder: LIMC V (1990) 134ff. bes. 141f. s.v. Herakles IX B [S. Woodford, J. Boardman].
- 167 Die ikonographischen Veränderungen in den Sportdarstellungen zeigen parallele Phänomene wie die Hoplitenkämpfe, die in entsprechender Weise als eine explizitere Formulierung von kraftvoller Überlegenheit zu deuten sind. Zur Steigerung

- aggressiver Motive in den Sportdarstellungen des späten 6. und frühen 5. Jh.: M. Bentz, *Spiel um Leben und Tod? Gewalt und Athletik im klassischen Athen*, in: Fischer – Moraw, *Klassik* 129 ff.
- 168 Zum Folgenden s. S. 125 ff. 219 ff.
- 169 s. S. 13 f. mit Anm. 16.
- 170 s. S. 225 ff. 379 ff.
- 171 s. S. 222 ff. 314 ff.
- 172 s. S. 120 ff.
- 173 s. S. 222 ff. 226 ff.
- 174 s. S. 393 ff.
- 175 rf. Halsamphora des PhialeM, München, Antikensmgl. 2330 (J 383): ARV<sup>2</sup> 1014.2; Add<sup>2</sup> 315; BA 214179; LIMC VII Orpheus Nr. 48b\*; CVA München 2 Taf. 62.2.
- 176 rf. Hydria des AgrigentoM, Boston, MFA 08.417: ARV<sup>2</sup> 579.84; Para 391; Add<sup>2</sup> 262; BA 206686; LIMC V Io Nr. 8, Hermes Nr. 838; Caskey – Beazley, Boston III Taf. 86 Nr. 150.
- 177 rf. Lekanis-Deckel, Paris, Louvre G 445: BA 45070; LIMC VII Pentheus Nr. 24\*; B. Cohen in: Cohen, *Ideal* 123 f. Abb. 4.9.
- 178 rf. Kelchkrater des DinosM, New York, Kunsthandel, ehm. Smlg. Elie Borowski: BA 15540; LIMC I Aktaion Nr. 83A\*, III Diokles Nr. 1, VI Hekate Nr. 96; *Ancient Greek Vases Formerly in the Private Collection of Dr. Elie Borowski*. Christie's, New York, sale catalogue 12.6.2000, 112 f. Nr. 111; Matheson, *Polygnotos* 149 f. Taf. 133A–B; E. Simon, *AM* 100, 1985, 276 (zu Hekate).
- Ähnlich: rf. Glockenkrater des LykaonM, Boston, MFA 00.346: ARV<sup>2</sup> 1045.7; Para 444; Add<sup>2</sup> 320; BA 213562; LIMC I Aktaion Nr. 81\*; Pfuhl, *Malerei* III Abb. 515; Matheson, *Polygnotos* 93 Taf. 69; Pandora 316 f. Nr. 95; — rf. Kelchkrater-Frgt des LykaonM, Oxford, Ashmolean Mus. 289 (1890.31): ARV<sup>2</sup> 1046.11; Add<sup>2</sup> 320; BA 213566; CVA Oxford 1 Taf. 25.5; Pandora 320 Nr. 97.
- 179 So G. Berger-Doer, LIMC III (1986) 395 s.v. Diokles Nr. 1. — Die Figur des Boten erscheint ähnlich schon auf einem rf. Volutenkrater des M. der zottigen Silene, Paris, Louvre CA 3482: ARV<sup>2</sup> 613.3; Para 397; Add<sup>2</sup> 269; BA 207101; LIMC I Aktaion Nr. 16\*, III Diokles Nr. 2.
- 180 Zumindest bekommen die Hunde nun eine ambivalente Bedeutung: Sie können sowohl als die Hunde des Aktaion verstanden werden, die sich im Wahnsinn auf ihren Herrn stürzen, oder auch als die Trabanten der Hekate, deren Geheul das Erscheinen der unheimlichen Göttin untermalt und als deren charakteristische Begleiter sie gelten, s. dazu RE VII (1910) 2776 f. s.v. Hekate [Heckenbach].
- 181 In ähnlicher Weise geht auch der Lykaon-Maler auf seinem Glockenkrater vor: An die Stelle der Hekate setzt er die Personifikation der Lyssa, der rasenden Wut, die ihrerseits den Angriff der Hunde kommentiert. Zu Lyssa: LIMC VI (1992) 324 ff. s.v. Lyssa bes. 324 f. Nr. 1 [A. Kossatz-Deissmann].
- 182 rf. Schale des M.v. Louvre G 456, Berlin, Antikensmgl. F 2534: ARV<sup>2</sup> 826.25; Add<sup>2</sup> 294; BA 210242; CVA Berlin 2 Abb. 7–8 Taf. 100, 1–2; LIMC III Bousiris Nr. 2; El Kalza, *Bousiris* Taf. 23. — Ähnlich: rf. Pelike des EthiopM, Paris, Cab. Méd. 393: ARV<sup>2</sup> 665.1; Add<sup>2</sup> 277; BA 207772; LIMC I Aithiopes Nr. 18\*, II Bousiris Nr. 1; El Kalza, *Bousiris* Taf. 22.
- 183 rf. Kolonnenkrater des KopenhagenM, Basel, Kunsthandel: BA 22739; Jean David Cahn AG Basel, Auktion 2, 26.6.2000, Nr. 73 Taf. 26; R. von den Hoff, in: M. Flashar – R. v.d. Hoff – B. Kreuzer, *Theseus. Der Held der Athener*. Ausstellung Freiburg 2003 (2003) 24 f., 42 Kat. 2 Abb. 17. — Ähnlich: rf. Skyphos des EuaionM, Berlin, Antikensmgl. F 2580: ARV<sup>2</sup> 797.143; BA 209852; LIMC VII Theseus Nr. 69\*; CVA Berlin 3 Taf. 142, 5. 143, 1–2.
- 184 s. S. 393 ff. bes. 395 ff.
- 185 Zum Folgenden ausführlicher: Muth, *Marsyas* 24 ff.

- 186 Zum Auftreten von Nike in Kampfszenen: Thöne, Nike 102f. 105; R. von den Hoff, in: von den Hoff – Schmidt, Konstruktionen 79; Überblick über die Bilder des 5. und 4. Jh.: LIMC VI (1992) 873ff. s.v. Nike Nr. 264ff. 304ff., 900ff. [A. Goulaki-Voutira].
- 187 rf. Kelchkrater des PanM, Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR 3.1971: ARV<sup>2</sup> 550.3; Para 386; Add<sup>2</sup> 257; BA 206278; Sotheby's, London, sale catalogue 12.7.1971, 36f. Nr. 90; LIMC I Amazones Nr. 294, VI Nike Nr. 296; Thöne, Nike 105 Nr. Ea48.
- 188 rf. Kolonnettenkrater des AlkimachosM, New York, MMA 56.171.46 (Flechter Fund, 1956): ARV<sup>2</sup> 531.38; BA 206015; Sotheby's, London, sale catalogue 11.7.1927, Taf. 9 Nr. 160; LIMC VI Nike Nr. 287.
- 189 Vgl. etwa LIMC VI Nike Nr. 243. 244–245. 258–260. 264–265. 289.
- 190 Hierzu ausführlicher R. von den Hoff in: von den Hoff – Schmidt, Konstruktionen 77ff.; Muth, Minotauros 20ff.
- 191 rf. Schale der Gr.v.Bonn 73A, London, BM 1920.2–16.4: ARV<sup>2</sup> 853.1; BA 212442; LIMC VI Minotauros Nr. 31; H.B. Walters, JHS 41, 1921, 133 Taf. 3,iv,6; Thöne, Nike 102f. Taf. 11,2; von den Hoff a.O. 77ff. Abb. 3; Muth, Marsyas 25 Abb. 9. — Ähnlich: rf. Stamnos des Hermonax, St. Petersburg, Ermitage 804 (ST 1711): ARV<sup>2</sup> 484.16; Para 512; BA 205399; Peredolskaja, Ermitage 105f. Nr. 109 Taf. LXX,1–3.
- 192 Ausführlicher hierzu Muth, Marsyas 25ff.
- 193 Gefangenszene am Ostfries des Hephaisteion: J. Dörig, La frise Est de l'Héphaïsteion (1985) 4ff. Abb. 7–13 Taf. I. Zum Ostfries allgemein zuletzt K. Reber, Das Hephaïsteion in Athen – Ein Monument für die Demokratie, JdI 113, 1998, 31ff. bes. 37ff.  
Darstellungen der Gefangennahme sind innerhalb griechischer Kampfhandlungen zuvor nicht bezeugt. Die einzigen Szenen mit Vorführungen von Gefangenen, die in der vorausgehenden Bilderwelt des 6. und 5. Jh. überliefert sind, erfolgen bezeichnenderweise nicht im Kontext eines Kampfes und werden zudem im Handlungsraum orientalischer Herrscher lokalisiert: so etwa die Gefangennahme des Silens durch den König Midas (LIMC VIII Midas Nr. 21–28. 35–40) oder die Vorführung des gefesselten Herakles vor den ägyptischen König Bousiris (LIMC I Aethiopes Nr. 17–18; III Bousiris Nr. 1–2).
- 194 rf. Kelchkrater, Oxford, Ashmolean Mus. 1939.599: BA 3700; LIMC VI Marsyas Nr. 48; H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (1971) 43 Nr. 52 Taf. 9; Schefold, Göttersage 175f. Abb. 233; J.D. Beazley, Excavations at Al Mina, Sueidia. JHS 59, 1939, 35ff. Taf. II–VI.
- 195 Ähnliche Darstellungen des gefesselten Marsyas: rf. Skyphos aus dem späten 4. Jh., Thessaloniki, Arch. Mus. o.Inv. (LIMC VI Marsyas Nr. 48a; K. Schauenburg, Marsyas, RM 65, 1958, 42ff. Taf. 38,1); Skarabäus aus dem 4. Jh., St. Petersburg, Ermitage (A)L27 (LIMC VI Marsyas Nr. 48b\*). Vergleichbar auch die Darstellung des am Boden knienden und an einen Baum gefesselten Marsyas: att. Relief-Lekythos aus dem 1. Viertel des 4. Jh., Neapel, Mus. Naz. H 2991 (E.A. Zervoudaki, Attische Polychrome Reliefkeramik. AM 83, 1968, 18f. Abb. 2 Taf. 12,1. 13,1–2).  
Ähnlich muß auch schon das Tafelgemälde „Marsyas religatus“ des Zeuxis aus dem späten 5. bzw. frühen 4. Jh. gewesen sein: Plin., nat.hist. 35,66. Es spricht manches dafür, daß Zeuxis als erster die Darstellung des gefesselten und am Boden hockenden Marsyas aufgegriffen hat. Zur Überlieferung und Diskussion um die Rekonstruktion: LIMC VI (1992) 373 s.v. Marsyas Nr. 49, 376; Schauenburg a.O. 62ff.; G. Säflund, The Belvedere Torso. Opuscula Romana XI, 1976, 73ff.
- 196 s. S. 316ff. 500ff.
- 197 s. S. 8ff. mit Anm. 9 und 16.
- 198 Überblick über die historische Situation: CAH<sup>2</sup> IV 461ff. (Beiträge von O. Murray 461ff., N.G.L. Hammond 491ff. 518ff., J.P. Barron 592ff.).
- 199 Zu den ersten militärischen Erfolgen der Athener nach dem Sturz der Tyrannis: D.M. Lewis, in: CAH<sup>2</sup> IV 301f.; M. Ostwald, ebd. 307f., L.H. Jeffery, ebd. 360ff.;



- J. Ober, *The Athenian Revolution of 508/7 B.C.: Violence, Authority, and the Origins of Democracy*, in: Ders., *The Athenian Revolution. Essays on ancient Greek democracy and political theory* (1996) 32 ff.
- 200 Hier ändert auch die Unsicherheit in der Chronologie der Vasenbilder des späten 6. und frühen 5. Jh. nichts (hierzu ausführlicher s. S. 653 ff. Anm. 25): Die diskutierten Datierungen betreffen manche der Bilder um 520–500, ohne aber die gesamte absolute Chronologie der Vasenbilder der letzten drei Jahrzehnte hinzuzuziehen; so bleiben die ersten Beispiele der sf. wie auch rf. Vasen in jedem Fall vor 510 zu datieren und sichern damit das Aufkommen der neuen Gewaltdarstellungen ab 530/20, gleichgültig, welche Datierung man für die Vasenbilder der Pioniere sowie der Leagros-Gruppe bevorzugen will.
- 201 Zu den militärischen Unternehmungen unter den Peisistratiden: D.M. Lewis, in: *CAH<sup>2</sup> IV* 297 ff.; F.J. Frost, *The Athenian Military before Cleisthenes*. *Historia* 33, 1984, 283 ff.
- 202 Überblick über die Ereignisgeschichte: D.M. Lewis, in: *CAH<sup>2</sup> V* 370 ff., A. Andrewes, ebd. 433 ff. 464 ff.
- 203 Zwei beliebige Beispiele: H. Keazor in: Meumann – Niefänger, *Schauplatz* 170 ff. (zu den Änderungen in den Gewaltdarstellungen von Nicolas Poussin); Th. Hausmanninger, in: Hausmanninger, *Mediale Gewalt* 265 (zur deutschen Filmkunst im Nazionalsozialismus).
- 204 z.B. Felten, *Blutdurst* 195 ff.; Recke, *Gewalt* bes. 94. 217. 220 f. 231; W. Martini, in: *Gießener Universitätsblätter* 19,2, Dez. 1986, 92 f.
- 205 s. S. 241 ff., bes. 252 ff. 265 f.
- 206 Hierzu vor allem: K.A. Raaflaub, *Athens ‚Ideologie der Macht‘ und die Freiheit des Tyrannen*, in: J.M. Balcer – H.J. Gehrke u.a., *Studien zum Attischen Seebund* (1984) 45 ff.
- 207 Hierzu vor allem Meier, *Krieg* 563 ff. 579 ff.
- 208 Diese Parallelisierung zwischen Ikonographie und Kriegspraxis bleibt jedoch weiter zu diskutieren, denn die ersten Anzeichen, die im Horizont der Bilder auf einer stärkeren Betonung von Überlegenheit und Sieghaftigkeit weisen, liegen schon im späten 6. Jh., im Rahmen der zunehmenden Pathetisierung und Polarisierung der Kampfsszenen. Wieweit diese Neuorientierung im Siegerverständnis mit den Verschiebungen infolge der sich wandelnden Kriegspraxis im weiteren 5. Jh. zusammenhängen und welche Konsequenzen dies dann für die Bewertung der Situation des späten 6. Jh. hat, möchte ich an anderer Stelle weiter verfolgen.
- 209 Zur folgenden Diskussion s. auch Muth, *Interpretation* (im Druck).
- 210 Zur Bedeutung von Konkurrenz und Kräfteressen im Denken der archaischen Aristokratie – als unverzichtbare Bestandteile im Ringen um Ruhm und Ansehen: Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur* 120 f.



## Listen der Vasenbilder

Die folgenden Listen sollen das Bildmaterial zugänglich machen, auf dem die vorausgehende Diskussion basiert. Angesichts des Umfangs muß jedoch auf eine ausführlichere Nennung des Bilderbestandes verzichtet werden; die Einträge beschränken sich daher auf die Nummern im Beazley Archive ([www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)), über die die Bibliographie sowie meist auch Abbildungen zu den betreffenden Vasenbildern erschließbar sind. Die bislang im Beazley Archive nicht geführten Befunde entfallen; soweit sie ikonographisch aufschlußreich sind, sind sie in den Anmerkungen zum Text verzeichnet.

Die Listen sind thematisch angelegt, in der Reihenfolge, in der die Bildthemen im Text angesprochen werden. Innerhalb einer Liste folgt die Anordnung der Bilder zunächst chronologisch sowie dann nach den Positionen im ikonographischen Spektrum. Die Zuweisungen der Bilder zu den Zeitstufen verstehen sich lediglich als Näherungswerte.

### Kampf zwischen Herakles und Kyknos

580–550: 300533; 25160; 8966; 9191; 15387; 310196; 17621; 310167; 310183; 300888; 44090; 32226; 44092; 32220(?); 32328(?).  
550–530/20: 301613; 320380; 320386; 301457; 310354; 301469; 8224; 320413; 320400; 9000; 3630; 14701; 310433; 16645; 25415; 2848; 23041; 44088; 44089; 330831; 13831; 351353.  
530/20–500: 26090; 43280; 13848; 302232; 302262; 302292; 340457; 5499; 6876; 340532; 340477; 340473; 340469; 320165; 5864; 320329; 301765; 301782; 301814; 1274; 9050; 302009; 302010; 302011; 1986; 302015; 302045; 302083; 302100; 302133; 302134; 302135; 306994; 351200; 302357; 302350; 302995; 44086; 44087; 21343; 13849; 12144; 10419; 8156; 15458 = 4575; 16289; 4568; 303540; 390098; 303481; 25789; 200430; 200523; 200524; 201051; 200731; 44085; 200096; 7501; 11550.  
500–480/70: 201754; 201940; 202330; 202183; 202247(?); 5578; 361421; 305528; 361434; 36; 305550; 4567; 330738; 5882; 331007; 330868; 1585; 305965; 15771; 32123; 4560; 44091; 12202; 4451; 390460; 303492; 331962; 306831; 330985; 330989; 352345; 351867; 6867.

### Kampf zwischen Herakles und Geryoneus

580–550: 310160; 310198; 46026.  
550–530/20: 310309; 301036; 310316; 310331; 301035; 301037; 301038; 301043; 301044; 350424; 350438; 310410; 46975; 320387; 320388; 301469; 301603; 45093; 11916; 16645; 44372; 16737; 340573; 301557.

530/20–500: 301022; 320256; 301666; 301685; 301769; 301883; 4894; 303470; 380859;  
 390231; 9073; 303572; 6613; 302007; 302008; 302355; 302356; 19751; 302951; 5873;  
 351315; 13029; 45046 = 352196; 10218; 5335; 28993; 303020; 14668; 201528; 200520;  
 200080; 7048.  
 500–480/70: 201704; 330988; 43299; 41684; 18082.

### Kampf der Helden vor Troia

580–550: 305112; 7568 = 19721; 350272; 350273.  
 550–530/20: 7029; 6556; 310354; 46364; 310401.  
 530/20–500: 259; 16034; 351132; 15591 = 4596; 7661; 320311; 320111; 340473; 320038;  
 320217; 302101; 4652; 30262 = 32202; 200058; 200123; 200104; 200457; 200504;  
 200503; 9005086; 200468(?); 275035; 749.  
 500–480/70: 202257; 201941; 201956; 202142; 8859; 44081; 15527; 205336; 205119;  
 205087; 203903; 204134; 204364; 201754; 201691; 202631; 351624; 330844; 351601;  
 456.  
 480/70–450: 202900; 41086 = 1070; 207406; 212180; 205881; 43172; 206829; 206830;  
 206831; 416; 211599.  
 450–430: 7565; 10070; 213682; 15394, 13383.

### Nicht-narrative Hoplitenkämpfe

580–550: 300055; 300499; 306515; 300386; 300491; 300388; 300389; 300391; 300394;  
 300469; 300525; 415; 350151; 350155; 300537; 551; 41344; 300576; 300577; 300553;  
 300552; 350187; 300578; 300551; 300580; 29131; 43385; 300609; 28207 = 350152;  
 300610; 300617; 300630; 300624; 16323; 544; 758; 300645; 300632; 300634; 300637;  
 300638; 300644; 310080; 310067; 350276; 310090; 310089; 310062; 350269; 350277;  
 350280; 21374; 310058; 310065; 310072; 310107; 310069; 310014; 310068; 350219;  
 310055; 350274; 310130; 21375; 310075; 310076; 310092; 310083; 6359; 350275;  
 310079; 310073; 310074; 310071; 310070; 310066; 310029; 310064; 43865; 24302;  
 18449; 32055; 744; 20351; 310081; 310084; 310086; 310087; 310088; 310091; 310138;  
 310140; 310141; 310145; 350207; 350204; 350205; 350206; 350208; 300789; 300803;  
 300805; 300808; 300810; 300797; 300855; 300857; 300837; 300754; 310155; 310161;  
 310163; 46154; 310211; 310242; 350355; 79; 300869; 300870; 300871; 300872;  
 300887; 300873; 350378; 300895; 350384; 300897; 300898; 300899; 300982; 306981;  
 350408; 3030; 41322; 16622; 4474; 43941; 16573; 300400; 46944; 300387; 300392;  
 300393; 300395; 300396; 300397; 300398; 300508; 300519; 300552; 300583; 300582;  
 300639; 300760; 300793; 300856; 300970; 300971; 300998; 11575; 6230; 11264;  
 9572; 24083; 22856; 350156; 350212; 350278; 350279; 350398; 310012; 310030;  
 310057; 310077; 310078; 310085; 31024; 310210; 310214; 306517; 306534; 330215.  
 550–530/20: 350427; 350439; 310373; 350440; 350442; 310293; 310331; 310349; 310360;  
 310368; 310372; 310373; 310380; 16774; 350448; 310385; 310394; 310418; 1908;  
 310403; 350470; 350481; 310452; 310510; 310511; 310512; 3469; 320394; 5170; 9044;  
 340534; 320400; 320385; 320406; 320407; 320412; 320414; 320415; 320422; 320429;  
 320442; 340543; 310456; 625; 1854; 9576; 37; 44156; 15846; 28556; 13847; 301077;  
 301080; 301128; 301230; 301078; 310551; 15158; 258; 3819; 302564; 302560; 11106;  
 47036; 302551; 306573; 350869; 350870; 302583; 302595; 350848; 350851; 302715;  
 16479; 350790; 351443; 30567; 302750; 302793; 302816; 302848; 330831; 302828;  
 302786; 20536; 201942; 32062; 45080; 301671; 301325; 301309; 301343; 301307;  
 301330; 301361; 301319; 301320; 301326; 301329; 301426; 301427; 306597; 340554;  
 301481; 301532; 301601; 301498; 301588; 301542; 301575; 301552; 301553; 301537;

301518; 301499; 301524; 301523; 301517; 301507; 301519; 301501; 301500; 301496;  
 301497; 301494; 351007; 340557; 340559; 340560; 340555; 340570; 340558; 301481;  
 340556; 306603; 11559; 15907; 32421; 28151; 41921; 44818; 24060; 23969; 301065;  
 301331; 340431; 301563; 301620; 301630; 302528; 302531; 302532; 302535; 302543;  
 5445; 10475; 10845; 12859; 14321; 23969; 32060; 6812; 8048; 7054; 7901; 6865;  
 13869; 10709; 16312; 6835; 8094; 10177; 17715; 351015; 310473; 310492; 310496;  
 320423; 306598; 340542; 302786; 302800; 302824; 302825; 302851; 350452; 306984;  
 320409; 4531; 22879.

530/20–500: 301593; 351011; 301619; 301622; 351019; 351021; 301638; 301645; 301644;  
 351044; 301848; 340445; 34048; 8231; 8230; 8229; 8227; 302284; 302286; 340449;  
 5925; 302301; 302289; 302291; 302297; 31850; 302272; 302295; 302300; 302281;  
 302273; 302270; 302272; 302235; 302236; 302239; 302285; 302244; 302255; 302263;  
 11824; 340447; 302268; 302269; 320123; 320110; 320122; 24304; 320119; 320124;  
 1017; 320210; 320120; 320217; 320144; 320227; 9955; 320108; 320084; 320035;  
 320224; 320111; 30543; 320019; 320014; 340485; 320102; 320046; 320012; 320081;  
 320095; 320128; 320023; 320054; 320107; 23668; 43951; 31596; 98; 5166; 320081;  
 320173; 340485; 5; 30701; 320247; 42199; 340513; 340516; 320292; 320307; 320319;  
 320333; 320354; 320370; 23004; 12968; 200048; 9142; 7129; 301718; 301742; 16674;  
 301741; 351051; 301757; 301809; 301797; 301843; 301878; 301879; 4645; 301928;  
 301929; 6411; 302360; 306624; 302366; 6543; 302035; 302181; 302198; 351215;  
 351230; 302199; 302200; 301816; 301820; 302087; 302186; 302029; 302034; 302036;  
 302050; 302052; 302084; 302120; 44365; 42178; 23082; 46954; 12974; 19378; 41311;  
 13297; 18412; 45349; 43953; 1115; 43736; 1496; 6085; 5998; 15926; 301674; 46221;  
 19564; 351339; 19442; 19439; 208233; 331266; 8133; 6837; 18426; 331767; 12183;  
 7077; 194; 1267; 46920; 303410; 360895; 303457; 13090; 42067; 46552; 19193; 19563;  
 19394; 28504; 18568; 11918; 30534; 30543; 28565; 24347; 23020; 23014; 22102;  
 301800; 302071; 302076; 302127; 302265; 302267; 302301; 340471; 320120; 302399;  
 11897; 11899; 11905; 10847; 13300; 12554; 14311; 14555; 14559; 15032; 42067;  
 20150; 28913; 31031; 3756; 1195; 626; 4647; 4641; 965; 954; 1644; 2415; 1471;  
 5653; 3594; 294; 257; 6847; 6706; 9589; 4593; 4932; 10461; 11248; 11011; 11249;  
 11012; 12177; 12173; 12172; 12166; 8715; 12980; 8294; 8289; 8102; 10006;  
 9569; 14236; 12074; 13014; 12031; 2777; 3270; 44158; 42179; 41554; 24304; 23085;  
 12990; 19152; 351060; 351090; 351270; 306995; 320001; 320006; 320007; 320173;  
 320199; 320222; 320252; 320260; 303404; 303495; 390053; 306483; 306623; 331249;  
 331258; 340423; 340455; 340508; 306439; 330142; 330656; 360895; 16458; 9854;  
 200014; 200002; 28137; 200029; 200030; 200031; 200027; 200028; 200106; 275042;  
 28761; 200062; 200119; 200474; 200465; 200482; 200479; 200481; 200483; 200484;  
 200485; 200487; 200464; 200477; 43267; 46775; 275034; 200641; 352420; 200516;  
 200450; 23742; 43091; 200514; 200525; 352418; 200653; 200655; 200656; 200730;  
 200745; 200731; 200732; 200840; 713; 200737; 45420; 4345; 6424; 16039; 200928;  
 29790; 201339; 201337; 275064; 201313; 201314; 201329; 201330; 201334; 201335;  
 201336; 201338; 24224; 201341; 201344; 201348; 201400; 201404; 45422; 201343;  
 201342; 201332; 201331; 44290; 201340; 45424; 23881; 19120; 200932; 200962;  
 200969; 200991; 201006; 201042; 201064; 201045; 201046; 201094; 201105; 201112;  
 201107; 201111; 201114; 201117; 201123; 201124; 201125; 201126; 201127; 201128;  
 201431; 201428; 201429; 201430; 201433; 201434; 201435; 201436; 201437; 201467;  
 201496; 201499; 201432; 201560; 201558; 201559; 201581; 275060; 275082; 275646;  
 352427; 352444; 217158; 23916; 16319; 23919; 23833; 23853; 46674; 23820; 3672;  
 200508.

500–480/70: 203168; 203265; 203266; 203267; 979; 203431; 203237; 203234; 203669;  
 203670; 203671; 7491; 203672; 712; 203678; 203730; 203710; 203702; 203703;  
 275199; 275936; 203952; 204357; 204360; 275222; 204361; 43480; 43479; 23943;  
 204502; 204537; 204547; 204550; 204551; 204552; 204553; 204554; 204556; 204557;

204558; 204559; 205048; 205060; 205064; 205114; 205109; 44079; 205176; 15527; 8648; 46730; 44084; 44042; 44081; 205341; 205116; 205115; 205177; 205111; 205112; 203835; 203837; 203839; 275941; 203836; 18657; 204716; 204717; 205026; 205027; 205030; 12318; 5473; 168; 275088; 10026; 2254; 6037; 201691; 201753; 7245; 201940; 202108; 201916; 201924; 8859; 202051; 202081; 202052; 202080; 13360; 202308; 202252; 275128; 202185; 275130; 202184; 202268; 202336; 202338; 21333; 352500; 25440; 275126; 202261; 202366; 202371; 46882; 202666; 203079; 8916; 23664; 305561; 2939; 361425; 390360; 361424; 330660; 330661; 6133; 351525; 2716; 330733; 330842; 390493; 6858; 5252; 20298; 32065; 19446; 19437; 19435; 44530; 46903; 19407; 44307; 19455; 3111; 1024; 5202; 3258; 1427; 6134; 1707; 324; 6848; 5651; 6139; 15691; 13694; 7483; 10241; 3063; 303472; 303473; 303492; 305322; 306749; 306904; 305561; 305582; 330626; 330843; 361199; 361201; 361424; 361453; 361486; 23656; 330733; 330751; 4238; 46915; 19173.

480/70–450: 44444; 205464; 207608; 205757; 209784; 210285; 210291; 210308; 206828; 206832; 46811; 275759; 206948; 207052; 207088; 207090; (207095); 205858; 207785; 24258; 275390; 211328; 275394; 211329; 211366; 5169; 209530; 209532; 11216; 212181; 212705.

450–430: 206227; 206228; 206229; 206230; 207111(?); 207282; 212260; 214048; 213385; 213445; 213450; 43079; 213754; 275440; 214536; 7181; 216021; 216022; 216069; 20326; 214987; 215684; 17036.

430–400/390: 215191; 215192; 215196; 215197; 215181; 217276; 522; 216531; 22381; 31632; 15394; 418 = 725; 216267; 217370; 217371; 217420; 29797; 217521 = 13956; 217523; 217571; 217572; 217573; 9254; 217642; 217799; 217800; 217801; 217825; 217891; 231043.

### Kampf zwischen Griechen und Persern

500–480/70: 21860(?); 205108; 204329; 203838; 204549; 2273; 16190; 2567; 210293(?).

480/70–450: 275257; 207321; 207519; 1287; 275887; 209548.

450–430: 215976.

430–400: 725; 418.

### Kampf gegen die Giganten

580–550: 310147; 3363; 301942 = 9922; 15673; 32417; 16587; 15117; 9112 = 15672; 14590; 1409; 10047; 350218; 310023; 9143; 41475; 310199 = 310203; 350369.

550–530/20: 310328; 310349; 310350; 310378; 300769; 310411; 9051; 24092, 5181; 320410; 340541; 745; 20344; 10148; 32293; 306438; 360; 2468; 5049; 19989 = 1978; 301538; 301516; 301545; 301546; 8338; 301548; 10081; 301550; 301515; 7874; 10412; 301568; 306602; 301549; 301243; 14600; 478; 32466; 27.

530/20–500: 320091; 320065; 8406; 6212; 320191; 320110; 306590; 10364; 320180; 19731; 302261; 302287; 8102; 1269; 302275; 31850; 340535; 5685; 5686; 320243; 301642; 320263; 8397; 41650; 301731; 7720; 11957; 9560; 7596; 31851; 41357; 12771; 10993; 13754; 303031; 302889; 32469; 301884; 11918; 340522; 43389; 301890; 7762; 306431; 302067; 302072; 302040; 302064; 302125; 302206; 306429; 302332; 2928; 302303; 302179; 14435; 302919; 302920; 7597; 12716; 301872; 301871; 303310; 5401; 41302 = 468; 41244; 14025; 10991; 45050; 13242; 7141; 20332; 20365; 24580; 21408; 6978 = 15845; 9033; 390259; 303410; 46921; 303413; 24584; 200059; 200125; 41112; 46625; 200524; 46717; 200463; 201053; 201336; 30264; 41123; 22774; 47039.

500–480/70: 203232; 203256; 203429; 3858; 20909; 5168; 205062; 29123; 204546; 204704; 21984; 204705; 201707; 201735; 18466; 9620; 14485; 352478; 202472; 275129; 202187; 202914; 202517; 203036; 203003; 10482; 10482; 275166; 202490;



202496; 29535; 202917; 202916; 1615; 305497; 41122; 41481; 5721; 25008; 36;  
 361428; 24564; 390359; 305531; 30256; 12301; 41310; 7138; 17564; 8512; 330736;  
 351601; 41121; 330836; 351590; 351597; 32467; 12367; 13361; 5598; 306077; 305922;  
 305896; 305897; 331711; 390579.  
 480/70–450: 206295; 206416; 206312; 201898; 31785; 207354; 207355; 207665; 207585;  
 207660; 207774; 202485; 24786; 205509; 14622; 205038; 205763; 45414; 275279;  
 207137; 206891; 206871; 206859; 206847; 206890; 206835; 206926; 206925; 206924;  
 206956; 13695; 206957; 275292; 275296; 205727; 208040; 209517.  
 450–430: 215786; 276082; 275447; 213529; 214585.  
 430–400/390: 5854; 46157; 220533; 3969; 220619; 217517; 217512; 217584; 17333;  
 217568; 19962; 217585; 201791; 230960; 217907; 6987; 22585.

## Kampf gegen die Amazonen

580–550: 300532; 300491; 17885; 300539; 300550; 300609; 300727; 300751; 300779;  
 300780; 300784; 300847; 350222; 310050; 350221; 310045; 310051; 7094; 310061;  
 310008; 310044; 310041; 306530; 310059; 350224; 310058; 350330; 3734; 310046;  
 350225; 310060; 310057 = 907; 310056; 310055; 350223; 310131; 6360; 310122;  
 8913; 310052; 310063; 310048; 310054; 306532; 306529; 306533; 310053; 310047;  
 350215; 302567; 302568; 302566; 8774; 1156; 7003; 6727= 30272; 17062; 310148;  
 310212; 310188; 30279; 32445.  
 550–530/20: 301064; 310341; 310389; 310390; 310422; 19563; 320386; 306595; 320426;  
 320427; 7452; 10175; 10412; 7000; 5567; 301551; 301530; 301386; 301428; 302780;  
 302776; 302809; 15926; 12819; 13712; 8877; 28630; 425; 6702; 16671; 302519; 15215;  
 302526; 302522; 302529; 302527; 302523; 350766; 302558; 31212; 302724; 16800;  
 11157; 6370; 1170; 45111; 302588; 302585; 302591; 350763; 302587; 302589; 302594;  
 350871; 350872; 302590; 302592; 43612; 20014; 10024; 20013; 330212; 2787; 2468;  
 16808; 302786.  
 530/20–500: 12477; 302243; 302271; 302230; 1162; 340453; 340460; 320002; 7448;  
 16665; 306448; 302276; 320177; 9141; 15797; 4586; 340500; 320232; 320225; 320047;  
 320046; 320048; 340474; 340501; 320017; 9117; 19731; 15735; 7992; 11691; 14227;  
 7001; 8396; 301596; 301637; 301660; 301668 = 200048; 200047; 301681; 351044;  
 351141; 351043; 351072; 301749; 301748; 301771; 301858; 351131; 301879; 301877;  
 331260; 340512; 340513; 320259; 320295; 320296; 8403; 320312; 720; 302337;  
 302073; 301999; 302055; 303098 = 351209; 301998; 302027; 302091; 16735; 351199;  
 20012; 25559; 302120; 302304; 302894; 9039; 302952; 302953; 303025; 201803;  
 301891; 4886; 301894; 351143; 351142; 1113; 331247; 5998; 13055; 7499; 18348;  
 1730; 17085; 16810; 6569; 8133; 16779; 13851; 1572; 28974; 17084; 12083; 11967;  
 16620; 7845; 30309; 301001; 30534; 11156; 13713; 13299; 303192; 8495; 31770;  
 29766; 19426; 19423; 42097; 9392; 16669; 7008; 301277; 8563; 9951; 16809; 16733;  
 16712; 19119; 11010; 11255; 31675; 2773; 2784; 12439; 4632; 303401; 303464;  
 303480; 350851; 4661; 200005; 28137; 200068; 200082; 200088; 200026; 200145 =  
 16036; 200521; 200522; 275027; 13715; 10099; 203248; 23835; 201045; 8249; 22815;  
 22720; 1295.  
 500–480/70: 205060; 205071; 205305; 24018; 1553; 5475; 201703; 2254; 201704; 201751;  
 275091; 201987; 202328; 43601; 20287; 202877; 202488; 18655; 6144; 4830; 5490;  
 390937; 306737; 303532; 165; 4240; 13986; 3450; 305548; 306778; 632; 305641;  
 331370; 331367; 306835; 331710; 331712; 331372; 331728; 331368; 25307; 9779;  
 5526; 9293; 46353; 735; 19924; 19919; 12736; 19021; 12737; 331245; 6415; 16670;  
 5508; 351332; 305632; 305631; 43660; 842; 8353; 8711; 14191; 303275; 303496;  
 331264; 306171; 330202; 16632; 16811; 6749; 1826; 47050; 31902; 10317; 44566;  
 3804; 10110 = 4823; 16630; 7063; 16799; 306222; 306215; 322002; 306231; 16231;

- 16630; 331991; 8673; 8620; 9680; 10717; 350846; 306216; 306233; 306248; 3959; 13714; 25149; 25150; 25151; 8376; 17534; 16801; 30968; 303341; 303271; 330013; 330016; 31432; 16633; 5011; 16817; 351312; 351340; 351365; 351374; 351381; 351385; 351418; 6757; 19431; 11354; 1446; 2990; 2987; 3142; 14527; 4726; 16629; 1431; 303280; 303289; 303303.
- 480/70–450: 206568; 206278; 206612; 206611; 206684; 206743; 31853; 206226; 210313; 210312; 11216; 9002701; 16798; 20686; 206900; 275289; 206930; 206931; 206941; 206942; 14107; 46156; 206947; 207096; 207097; 207099; 207111; 207115; 207122; 207612; 46986; 44680; 211348; 211565; 211660; 211611; 211618; 211752; 212570; 213262; 209476; 209510; 209511(?); 207110; 205972; 209559.
- 450–430: 213874; 28856; 214140; 214152; 213658; 213659; 3633; 213418; 213421; 213608; 213609; 213681; 213746; 213753; 4854 = 47011; 14076; 13119; 215783; 2355; 214638; 216115; 213384; 213543; 213545; 213722; 216170; 213413; 213422; 213436; 45024 = 2949; 213491; 213493; 213528; 213541; 213547; 213605; 213604; 213625; 213641; 213642; 213643; 213644; 213645; 213680; 213758; 213762; 46159; 7489; 10350; 9071; 16813; 44659; 18018; 214556; 214561; 11182; 215493; 276105; 216134; 216135; 216169; 275446; 276088; 213752; 213745; 213657; 213601; 213602; 213603; 213446.
- 430–400/390: 215265; 216938; 216945; 217278; 215562; 16807; 216988; 217201; 215180; 215185; 215211; 215346; 215347; 216555; 216556; 215179; 216262; 215581; 11808; 15112; 216263; 216261; 216557; 20098; 215430; 215799; 215173; 214509; 31426; 19738; 217562; 217567; 217570; 218104; 14403; 5280; 11903; 9731; 7026; 217554; 217559; 5069; 230399.

### Kampf gegen die Kentauren

- 580–550: 300165; 305095; 305083; 305080; 43684; 300604; 330605; 300586; 300597; 15499; 300624; 3881; 8777; 8860; 300715; 300642; 300533; 310038; 310049; 350268; 6098; 350271; 310037; 310038; 1912; 310039; 8322; 310135; 310136; 310013; 310035; 310172; 310280; 6916; 310217; 300867; 300890; 4752; 300868; 300900; 300934; 24483; 8096; 310036; 19029; 153; 13217; 7581; 8271; 301030; 301031; 300000; 300641; 10149; 19529; 310028; 310043; 310042; 350269; 310041; 310040; 358; 310142; 300837; 11684; 350382; 17064; 18136; 30391; 32336; 18039.
- 550–530/20: 350431; 301065; 30426; 310319; 9905; 8221; 350443; 320412; 320426; 302818; 301315; 301309; 340428; 301508; 340564; 6209; 6210; 301507; 9146; 310544; 350504; 31983; 8842; 25184; 30519; 32424; 31943; 31971; 43399; 340419; 25117; 6031; 10708; 20561; 23204; 301902; 16457(?); 302763; 302760; 302774; 301385; 340567; 340566; 340565; 9520; 4530; 16475; 350949; 302505; 302490; 302483; 302491; 302482; 8733; 29752; 25072; 340291; 21795; 19433; 330182.
- 530/20–500: 320172; 24304; 351045; 351046; 351050; 12445; 7585; 28120; 1701; 8451; 201803; 320254; 5166; 10701; 12059; 31443; 340476; 320086; 620; 32064; 1742; 10; 23055; 3765; 28001; 306615; 20234; 330238; 12921; 330508; 303375; 817; 12920; 30338; 9898; 340671; 31167; 25031; 303461; 3664; 4062; 11257; 201039; 200699; 32889; 7465; 17089; 200479; 217401; 201584; 200527; 41114; 275038; 200447; 819; 9037.
- 500–480/70: 204548; 16551; 203395; 203667; 203668; 203669; 203666; 203631; 204363; 204362; 204361; 204547; 203737; 24037; 203803; 205865; 201873; 46845; 201719; 201756; 201736; 202265; 203042; 202485; 30676; 43937; 275252; 202367; 2352; 1529; 303172; 4659; 13684; 306108; 12995; 11584; 43922; 330663; 306747; 28099; 330754; 2353; 330755; 306812; 306798; 330835; 330653; 330981; 1520; 16555; 16470; 390386; 16471; 7807; 17717; 303207; 41678; 320470; 330040; 303282; 331959; 352342; 10330; 32117; 5806; 331251.

480/70–450: 206288; 206571; 218428; 206432; 206477; 205544; 205882; 16459; 206657; 206929; 206930; 211532; 13026; 205973; 206022; 206225; 209508; 12576; 30082; 217310; 205729; 205793; 205794; 205575; 206937; 207100; 207099; 206128; 12919; 214586.  
 450–430: 213400; 213737; 213445; 216059; 214588; 214587; 215532; 216063; 216065; 216064; 216066; 216067; 216068; 216122; 10385; 213382; 17063; 213818; 214740; 275450; 213383; 213635; 213542; 5482; 29014.  
 430–400/390: 216267; 216193; 217375; 43429; 29615; 217907; (220671); 9125; 220534; 220535; 217910; 9332 = 46032.

### **Hermes gegen Argos**

550–530/20: 310422.  
 530/20–500: 15280; 201523.  
 500–480/70: 6379; 330986; 331411; 352495; 11936; 8694; 8878; 202608; 97; 202636.  
 480/70–450: 211528; 206686; 207283.  
 450–430: 213678.  
 430–400/390: 215641; 215642.

### **Theseus gegen Prokrustes, Skiron und Sinis**

530/20–500: 352; 200674; 200931; 200974; 200739; 14596; 872; 31548; 12353; 390252.  
 500–480/70: 203217; 23878; 6379; 205091; 204072; 203729; 205176; 205175; 350911; 4621; 44988; 201918; 201752; 201709; 201755; 202456; 202454; 202468; 306781; 352546; 4329; 330725; 8820; 303019; 305569; 330671; 340199; 43926; 305540.  
 480/70–450: 203032; 202927; 206466; 207531; 204507; 207753; 213331; 22739; 211599; 211732; 211337; 210178; 209803; 9445; 204532; 44058; 206780; 206858; 205616; 205995; 205978; 203077; 207563; 44057; 205708; 44347; 202961; 209852; 213129; 207123; 1623.  
 450–430: 4620; 214382; 14597; 214758; 214584; 209825; 217213; 31695; 7545; 216.  
 430–400/390: 215266; 215557; 30958; 215690; 215627; 44055; 215637; 216007; 44056; 215727; 29623.

### **Theseus gegen Minotauros**

580–550: 306980; 300853; 310031; 6460; 310125; 310132; 350322; 31181; 310171; 310175; 310172; 25157; 83; 5601; 300874; 300892; 300933; 30504.  
 550–530/20: 10143; 310313; 350440; 310315; 301054; 350425; 301053; 3879; 301057; 301055; 301056; 310314; 28050; 301052; 301059; 20; 12271 = 350426; 310336; 310366; 7110; 24092; 310424; 350450; 7196; 310361; 310362; 310363; 23188; 310382; 320384; 15145; 320410; 23018; 4804; 13847; 5697; 4933; 6540; 301060; 301061; 2520; 42071; 19760; 302855; 340413; 6991; 302578; 351511; 14618; 9111; 330185; 351446; 43278; 351448; 330210; 351454; 7065; 390138; 177; 7451; 350732; 44980; 310552; 301120; 301124; 301125; 301132; 350788; 350787; 5708; 19814; 4555; 302536; 13944; 43440; 11981; 20006; 14400; 302537; 13329; 23609; 43397; 23606; 8113; 41999; 35045; 32222; 301605; 28566; 9519; 301542; 340428; 1672; 340429; 340436; 301349; 301302; 301376; 5278 = 43450; 351030; 351027; 8226; 306479.  
 530/20–500: 340467; 7448; 43046; 302271; 320000; 14866; 340477; 320092; 320193; 320093; 3255; 28935; 320094; 5599; 5188; 340503; 5166; 10095; 320291; 320315;

16026; 320334; 15514; 8567; 340532; 7409; 301748; 301750; 302038; 301996; 8075; 28562; 4893; 351129; 4803; 11928; 301058; 32009; 306454; 4807; 4808; 14207; 6413; 19289; 18214; 301243; 4678; 352255; 306923; 10513; 28934; 8755; 9894; 9896; 9895; 4061; 340752; 330510; 330511; 303379; 390248; 303401; 303483; 390233; 360873; 200931; 200461; 200523; 200739; 200721; 200722; 200723; 200974; 201525; 201009.  
 500–480/70: 201918; 201976; 5766; 201709; 201752; 201755; 204507; 205091; 203013; 203034; 202468; 202456; 202500; 202901; 202955; 202929; 352499; 13058; 331990; 351436; 6858; 14296; 1712; 1275; 303579; 46053; 305581; 330635; 390321; 351564; 15456; 351683; 20005; 350907; 331273; 331224; 352150; 305567; 11759; 303577; 303578; 360944; 303580; 360945; 5722; 361471; 361488; 331963; 303497; 306168; 330120; 7022.  
 480/70–450: 206730; 206461; 11690; 206431; 206430; 206465; 206473; 29354; 206603; 206604; 206655; 206605; 206668; 206687; 206667; 206780; 207781; 206699; 275751; 205754; 46487; 206396; 10074; 205406; 6622; 207532; 205399; 19151; 202946; 206868; 206015; 207766; 205931; 211531; 14718; 212442; 211599; 211721; 7760; 211337; 214139; 213552.  
 450–430: 214676; 1861; 217213; 31695.  
 430–400/390: 44055; 6007 = 10435; 220521; 215557; 215638; 5857; 218010.

### **Herakles gegen Antaios**

530/20–500: 302081; 302121; 302000; 302001; 302002; 302074; 302075; 302079; 302318; 302377; 301945; 4585; 7022; 12353; 301913; 303315; 303366; 351170; 390227; 200064; 350911.  
 500–480/70: 330673; 390469; 3052; 16780; 28294; 331963; 351330; 352217; 203519; 205069; 203729; 203842; 205025; 202933.

### **Orest gegen Aigisthos**

530/20–500: 14846; 200932; 818.  
 500–480/70: 201917; 28787; 202651; 202652; 275198; 201970; 275233.  
 480/70–450: 12959; 205666; 202912; 202925; 206795.

### **Herakles gegen Linos**

500–480/70: 14853; 275227; 205174; 5467; 205190; 205191; 202650.  
 480/70–450: 210300; 206823; 211724.

### **Neoptolemos gegen Priamos**

580–550: 44590 = 351478; 360; 310167; 310170.  
 550–530/20: 310315; 320398; 320415; 320429; 301645.  
 530/20–500: 301678; 302030; 302170; 320339; 59; 370004; 202098; 2756; 380864; 16776; 203229; 202461.  
 500–480/70: 200097; 13363; 7930; 203900; 201724; 210284; 204140; 204144; 202641.  
 480/70–450: 6591; 206781; 209979; 210103; 206829; 206899; 206897; 206929; 206949; 207051.  
 430–400/390: 29612.

### **Achill gegen Troilos (Mord)**

580–550: 310005; 310006.

550–530/20: 6894.

530/20–500: 302022; 302021; 302023; 200504.

500–480/70: 203224; 205026; (203902).

### **Herakles gegen Bousiris**

580–550: 300555; 41129.

550–530/20: 340563.

530/20–500: 5279; 200460; 200468; 203230; 30290.

500–480/70: 203080; 6348; 204521; 202323.

480/70–450: 205795; 206325; 206299; 28358; 206569; 29145; 17791; 4317; 206613;  
206614; 206867; 11081; 207095; 207772.

450–430: 8910; 210242; 213674.

### **Herakles gegen Söhne des Eurytos**

530/20–500: 305509; 390229(?); 303572.

500–480/70: 2851; 15527; 44520.

### **Thrakerinnen gegen Orpheus**

500–480/70: 204136; 204442; 203085; 275922; 204125; 4396; 204533; 352525.

480/70–450: 275231; 275230; 205400; 202122; 44067; 205449; 19195; 207524; 211325;  
22903; 206996; 207092; 207002; 22904 = 3361; 206135; 207127; 206822; 206863.

450–430: 19146; 213632; 214849; 213539; 44684; 44685; 17928; 212435; 214046; 214178;  
214179; 276075.

430–400/390: 12668; 16089; 22905; 43959.

### **Aktaion**

580–550: 7028.

530/20–500: 305378; 331215.

500–480/70: 6384; 208951; 352495; 202595; 202576; 21579 = 29150.

480/70–450: 41064; 206295; 206276; 207101.

450–430: 15540; 213562; 213566.

### **Pentheus**

530/20–500: 200077; 43279; 201114.

500–480/70: 201963; 11686.

450–430: 45070.

430–400/390: 220498.



**Prokne gegen Itys**

530/20–500: 212468; 12957.

500–480/70: 204894.

430–400/390: 1459(?).

**Tydeus gegen Ismene (?)**

500–480/70: 2851.

**Achaier gegen Troianerinnen**

500–480/70: 200097; 13363; 7930; 201724; 203900; 210284.

**Klytaimnestra gegen Cassandra**

480/70–450: 44067.

450–430: 216252.

**Streitende Helden**

550–530/20: 301502; 301644.

530/20–500: 302821 = 301655; 301594; 30114; 302033; 350848; 303382; 330818; 200935; 200176; 30164; 200448; 200069(?); 4686.

500–480/70: 390505; 201658; 203796; 205070; 43899; 203901; 275946; 204693; 201685; 204694; 19522; 301658; 7349; 42143.

480/70–450: 205730.

**Streit zwischen Herakles und Apollo**

580–550: 310237.

550–530/20: 301342; 301142; 301610; 310454; 340569.

530/20–500: 302231; 302223; 18349; 320034; 320035; 320049; 320050; 320051; 320178; 320213; 28011; 340504; 2937; 14872; 44587; 301754; 301766; 301825; 301826; 301832; 301855; 301862; 302003; 302004; 302118; 30212; 302395; 303030; 320267; 320268; 320308; 320309; 320310; 351054; 351059; 351078; 351098; 351197; 351211; 6095; 6836; 23133; 20318; 4750; 13622; 8340; 7831; 7770; 8330; 7463; 7611; 596; 473; 9435; 10747; 11087; 14156; 23674; 29205; 29206; 29208; 29210; 29215; 29217; 44468; 45092; 303313; 340222; 310; 301664; 3048; 7813; 7828; 8242; 8253; 11344; 11592; 14682; 19629; 19630; 29212; 43261; 330551; 330553; 340804; 275000; 200001; 200117; 200175; 30693; 200573; 200576; 200203; 200211; 200135; 200212; 13550; 14731; 201036; 275638; 275680.

500–480/70: 3930; 226; 764; 1518; 13775; 1524; 1676; 5147; 6409; 7189; 8125; 9294; 13058; 14883; 25007; 26031; 29209; 29213; 29216; 45134; 46570; 303482; 303494; 303501; 303507; 303570; 305358; 305669; 330799; 331325; 351853; 352167; 361186; 361190; 361191; 361405; 361408; 390410; 390582; 203418; 204458; 205064; 29120; 11762; 200995; 201666; 201816; 201838; 201894; 201919; 201982; 202053; 202164; 202177; 202390; 202629; 203068; 203074; 3351; 202923.

480/70–450: 8611; 205996.

430–400/390: 41143.

## Literaturverzeichnis



Außer den in der Archäologischen Bibliographie 1993, IX ff., im Archäologischen Anzeiger 1997, 611 ff. sowie im Lexikon der Antiken Welt (1965) 3439 ff. [antike Schriftquellen] angegebenen Abkürzungen finden folgende Sigel Verwendung:

- |                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Agora XXIII                   | M.B. Moore – M.Z. Pease Philippides, <i>The Athenian Agora XXIII: Attic Black-Figured Pottery</i> (1986)                                                                                                                                                                                        |
| Agora XXX                     | M.B. Moore, <i>The Athenian Agora XXX: Attic red-figured and white-ground Pottery</i> (1997)                                                                                                                                                                                                    |
| Ahlberg, Fighting             | G. Ahlberg, <i>Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art</i> (1971)                                                                                                                                                                                                                       |
| Albizzati, Acquisti           | C. Albizzati, <i>Due Nuovi Acquisti del Museo Gregoriano-Etrusco</i> (1929)                                                                                                                                                                                                                     |
| Albizzati, Vasi               | C. Albizzati, <i>Vasi antichi dipinti del Vaticano (1925–1939)</i>                                                                                                                                                                                                                              |
| Alfieri, Spina                | N. Alfieri, Spina. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara (1979)                                                                                                                                                                                                                               |
| Alfieri – Arias, Spina        | N. Alfieri – P.E. Arias, Spina. Die neuentdeckte Etruskerstadt und die griechischen Vasen ihrer Gräber (1958)                                                                                                                                                                                   |
| Anderson, Troy                | M.J. Anderson, <i>The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art</i> (1997)                                                                                                                                                                                                                     |
| Arafat, Zeus                  | K.W. Arafat, <i>Classical Zeus. A Study in Art and Literature</i> (1990)                                                                                                                                                                                                                        |
| Arias – Hirmer, Vasenkunst    | P.E. Arias – M. Hirmer, <i>Tausend Jahre Griechische Vasenkunst</i> (1960)                                                                                                                                                                                                                      |
| Athenian Potters and Painters | J.H. Oakley – W.D.E. Coulson – O. Palagia (Hrsg.), <i>Athenian Potters and Painters. Konferenz Athen 1994</i> (1997)                                                                                                                                                                            |
| Attische Vasenbilder München  | Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München, nach Zeichnungen von Karl Reichold 1, 2 (1975, 1976)                                                                                                                                                                                     |
| BA                            | Beazley Archive ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk">www.beazley.ox.ac.uk</a> )                                                                                                                                                                                                              |
| Bakir, Sophilos               | G. Bakir, Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil (1981)                                                                                                                                                                                                                                           |
| Barringer, Hunt               | J.M. Barringer, <i>The Hunt in Ancient Greece</i> (2001)                                                                                                                                                                                                                                        |
| Beazley, Campana Fragments    | J.D. Beazley, <i>Campana Fragments in Florence</i> (1933)                                                                                                                                                                                                                                       |
| Beazley, Development          | J.D. Beazley, <i>The Development of Attic Black-Figure</i> (1951)                                                                                                                                                                                                                               |
| Beazley, Kleophrades Painter  | J.D. Beazley, <i>The Kleophrades Painter</i> (1974)                                                                                                                                                                                                                                             |
| Beazley, Realista             | J.D. Beazley, <i>Un realista Greco</i> . In: <i>Accademia Nazionale dei Lincei. Adunanza straordinaria per il conferimento die premi della Fondazione A. Feltrinelli</i> , 1,3 (1966) 53 ff. [wiederabgedruckt: D.C. Kurtz (Hrsg.), <i>Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley</i> (1989) 78 ff.] |

- Bérard, Bilderwelt Cl. Bérard – J.P. Vernant u.a., Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer 'fremden' Kultur (1985; frz. Orig. 1984)
- Bérard, Images Cl. Bérard (Hrsg.), Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Colloquium Lausanne 1984 (1987)
- Bertrand, Violence J.-M. Bertrand (Hrsg.), La violence dans les mondes grec et romain. Kolloquium Paris 2002 (2005)
- Berti – Guzzo, Spina F. Berti – P.G. Guzzo (Hrsg.), Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi. Ausstellung Ferrara 1993/94 (1993)
- Blome, Schreckliche P. Blome, Das Schreckliche im Bild, in: F. Graf (Hrsg.), Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für W. Burkert (1998) 72 ff.
- Boardman, Rotfigurige Vasen J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die Archaische Zeit (1981)
- Bol, Zeit P.C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Symposium Frankfurt 2000 (2003)
- Bothmer, Amasis D. v. Bothmer, The Amasis Painter and his World. Vase painting in sixth century B.C. Athens (1985)
- Bothmer, Amazons D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art (1957)
- Bothmer, Bastis D. v. Bothmer u.a., Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis (1987)
- Bothmer, Glories D. v. Bothmer (Hrsg.), Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection. Ausstellung New York 1990 (1990)
- Böhr, Schaukelmaler E. Böhr, Der Schaukelmaler. Kerameus 4 (1982)
- Bovon, Perses A. Bovon, La représentation des guerriers Perses et la notion de Barbare dans la 1<sup>re</sup> moitié du V<sup>e</sup> siècle. BCH 87, 1963, 579 ff.
- Braun – Herberichs, Mittelalter M. Braun – C. Herberichs (Hrsg.), Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen (2005)
- Brommer, Herakles I F. Brommer, Herakles. Die zwölf kanonischen Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur (1986)
- Brommer, Herakles II F. Brommer, Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden (1984)
- Brommer, Theseus F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechische Helden in der antiken Kunst und Literatur (1982)
- Brommer, Wahl F. Brommer, Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst (1969)
- Brijder, Siana Cups I H.A.G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (1983)
- Brijder, Siana Cups II H.A.G. Brijder, Siana Cups II: The Heidelberg Painter (1991)
- Brize, Geryoneis Ph. Brize, Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst (1980)
- Buitron, New England D.M. Buitron, Attic Vase Painting in New England Collections. Ausstellungskatalog Harvard 1.3.–5.4. 1972 (1972)
- Buitron-Olivier, Douris D. Buitron-Olivier, Douris. A master painter of Athenian red-figured Vases. Kerameus 9 (1995)
- Burkert, Krieg W. Burkert, Krieg und Tod in der griechischen Polis, in: H.v. Stietencorn – J. Rüpke (Hrsg.), Töten im Krieg (1995) 179 ff.

- Burow, Antimenesmaler  
Carpenter, Art and Myth  
Carpenter, Dionysian Imagery I  
Carpenter, Dionysian Imagery II  
Caskey – Beazley, Boston  
Castriota, Myth  
Centaur's Smile  
Chaniotis, War  
Cohen, Ideal  
Cook, Chronology  
D'Amicis, Atleti  
Debidour, Guerre  
Denoyelle, Euphronios  
Dillon – Welch, War  
Ducrey, Guerre  
Eisermann, Mediengewalt  
Ellinghaus, Leitbilder  
Esposito, Vasi Attici  
Euphronios  
Euphronios/Arezzo  
Felten, Blutdurst  
Fischer – Moraw, Klassik  
Fittschen, Sagenbilder  
J. Burow, Der Antimenesmaler. *Kerameus* 7 (1989)  
T.H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece: a Handbook (1991)  
T.H. Carpenter, Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its development in black-figures vase painting (1986)  
T.H. Carpenter, Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens (1997)  
L.D. Caskey – J.D. Beazley, Attic vase painting in the Museum of Fine Arts, Boston 1–3 (1931–1963)  
D. Castriota, Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens (1992)  
J.M. Padgett (Hrsg.), The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art. Ausstellung Princeton 2003–04 (2003)  
A. Chaniotis, War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History (2005)  
B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (2000)  
R.M. Cook, The Francis-Vickers Chronology, *JHS* 109, 1989, 164ff.  
A. D'Amicis u.a., Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I.3: Atleti e guerrieri, tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V secolo a.C. (1994)  
M. Debidour, Les Grecs et la guerre, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle: De la guerre rituelle à la guerre totale (2002)  
M. Denoyelle (Hrsg.), Euphronios Peintre. Actes de la journée d'étude organisée par l'Ecole du Louvre, 10 octobre 1990 (1992)  
S. Dillon – K.E. Welch, Representations of War in Ancient Rome (2006)  
P. Ducrey, Guerre et guerriers dans la Grèce antique (1985)  
J. Eisermann, Mediengewalt. Die gesellschaftliche Kontrolle von Gewaltdarstellungen im Fernsehen (2001)  
C. Ellinghaus, Aristokratische Leitbilder – Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen (1997)  
A.M. Esposito u.a. (Hrsg.), Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Antiquarium: Vasi Attici (1993)  
Euphronios der Maler. Ausstellungskatalog Berlin, 20.3.–26.5. 1991 (1991)  
Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Arezzo 1990 (1992)  
F. Felten, Blutdurst oder Verhaltensmuster. Zur Bedeutung der Kampfbilder in der archaischen und klassischen griechischen Kunst, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift für D. Knibbe, *ÖJh* Sonderband 32, 1999, 195 ff.  
G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v.Chr. Kolloquium Bonn 2002 (2005)  
K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagen-darstellungen bei den Griechen (1969)

- Francis, Image E.D. Francis, Image and Idea in fifth-century Greece. Art and literature after the Persian Wars (1990)
- Francis – Vickers, Leagros E.D. Francis – M. Vickers, Leagros kalos. *ProCambr-PhilSoc* 207, 1981, 97 ff.
- Friis Johansen, Iliad K. Friis Johansen, The Iliad in Early Greek Art (1967)
- Frontisi-Ducroux, Masque F. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage. Aspects de l'identité en grèce ancienne (1995)
- Furtwängler – Reichhold, GV A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei (1900–1932)
- Gendola – Zelle, Schönheit P. Gendolla – C. Zelle (Hrsg.), Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien (1990)
- Gerhard, AV E. Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts 1–4 (1840–1858)
- Gerhard, Trinkschalen E. Gerhard, Griechische und etruskische Trinkschalen des Königlichen Museums zu Berlin (1843)
- Gewaltbilder Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt. Ausstellung Museum Bellerive, Zürich 2002 (2002)
- Giuliani, Achill L. Giuliani, Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüsen u.a. (Hrsg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum (2003) 135 ff.
- Giuliani, Bild L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (2003)
- Giuliani, Giganten L. Giuliani, Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v.Chr. In: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000) 263 ff.
- Giuliani, Homer L. Giuliani, Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei (1998)
- Giuliani, Sterben L. Giuliani, Die Not des Sterbens als ästhetisches Phänomen: Zur Mitleidlosigkeit des antiken Betrachters, in: U. Renner-Henke – M. Schneider (Hrsg.), Häutung – Lesarten des Marsyasmythos in den Kulturwissenschaften. Kolloquium Wien 2002 (2006) 33 ff.
- Giuliani, Weltbilder L. Giuliani, Weltbilder und Mythenbilder. Zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie in der frühen griechischen Kunst. Eichstätter Universitätsreden Bd. 108 (2001)
- Gorbunova, Ermitage K. Gorbunova, Cernofigurnye atticeskie vazy v Ermitaze (1983)
- Graef – Langlotz, Akropolis B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis 1–6 (1909–1933)
- Greek Vases 1–6 Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1–6 (1983–2000)
- Grimminger, Kunst R. Grimminger (Hrsg.), Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität (2000)
- Greifenhagen, A. Greifenhagen, Neue Fragmente des Kleophradesmaler. SBHeidelberg 1974, H. 4
- Grimm, Fernsehgewalt J. Grimm, Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität, Erregungszustände, sozialer Effekt; zur Begründung und praktischen Anwendung eines kongnitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen (1999)



- Groebner, Ungestalten V. Groebner, Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter (2003)
- Güntner, Mythen G. Güntner u.a., Mythen und Menschen. Griechische Vasenbilder aus einer deutschen Privatsammlung (1997)
- Hannestad, War L. Hannestad, War and Greek Art, in: T. Bekker-Nielsen – L. Hannestad (Hrsg.), War as a Cultural and Social Force. Essays on Warfare in Antiquity (2001) 110ff.
- Hanson, Hoplitēs V. D. Hanson (Hrsg.), Hoplitēs. The classical Greek battle experience (1991)
- Hartwig, Meisterschalen P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rothfigurigen Stils (1893)
- Hausmanninger – Bohrmann, Th. Hausmanninger – Th. Bohrmann (Hrsg.), Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektive (2002)
- Herakles – Hercules R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Hercules. Ausstellung Staatliche Antikensammlung München 2003/04 (2003)
- Herman, Society G. Herman, How Violent was Athenian Society? in: R. Osborne – S. Hornblower (Hrsg.), Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis (1994) 99ff.
- Himmelmann, Erzählung N. Himmelmann, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst. AbhMainz 1967, Nr. 2
- Hitzl, Volutenkrater K. Hitzl, Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von den frühesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei (1982)
- Hölscher, Feindwelten T. Hölscher, Feindwelten – Glückswelten: Perser, Kentauren und Amazonen. In: Ders. (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000) 287ff.
- Hölscher, Frühzeit T. Hölscher, Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen (1998)
- Hölscher, Historienbilder T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1973)
- Hölscher, Immagini T. Hölscher, Immagini mitologiche e valori sociale nella Grecia archaica, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposion Rom 1998 (1999) 11ff.
- Hölscher, Klassik T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen (1989)
- Hölscher, Klassik II T. Hölscher, Schönheit als Waffe. Aus dem Bild der Klassik läßt sich die Gewalt nicht lösen. Berliner Zeitung 52, 2./3. März 2002, Magazin S. 1f.
- Hölscher, War T. Hölscher, Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory and cultural symbolism. JRS 93, 2003, 1ff.
- Hoffmann, Sotades H. Hoffmann, Sotades: symbols of immortality on Greek Vases (1997)
- Hoppin, Black-Figured Vases J.C. Hoppin, A Handbook of Greek Black-Figured Vases; with a Chapter on the red-figured Southern Italian Vases (1924)
- Hoppin, Red-Figured Vases J.C. Hoppin, A Handbook of Attic Red-Figured Vases signed or attributed to the various masters of the 6. and 5. centuries B.C. 1, 2 (1919)

- Hornbostel, Glanzzeit Athens W. Hornbostel, Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke griechischer Vasenkunst in Privatbesitz. Ausstellung 1986/87 (1986)
- Hornbostel, Gräber W. Hornbostel, Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung W. Kropatscheck. Ausstellung 1980 (1980)
- Hornbostel, Kunst der Antike W. Hornbostel, Kunst der Antike: Schätze aus Nord-deutschem Privatbesitz. Ausstellung Hamburg 1977 (1977)
- Huber, Gravisca K. Huber, Gravisca, scavi nel santuario greco 6. Le ceramiche attiche a figure rosse (1999)
- Hugger, Kulturanthropologie P. Hugger, Elemente einer Kulturanthropologie der Gewalt, in: Hugger – Stadler, Gewalt 17ff.
- Hugger – Stadler, Gewalt P. Hugger – U. Stadler (Hrsg.), Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart (1995)
- Kalza, Bousiris S. El Kalza, O Bousiris en ti elliniki grammateiai kai techni (1970)
- Karouzou, Amasis S. Karouzou, The Amasis Painter (1956)
- Knoepfler, Orestie D. Knoepfler, Les Imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un myth grec. Ausstellung Neuchatel (1993)
- Konstan, Pity D. Konstan, Pity Transformed (2001)
- Kraiker, Vasen W. Kraiker, Katalog der Sammlung Antiker Kleinkunst des Archäologischen Institutes der Universität Heidelberg 1: Die rotfigurigen attischen Vasen (1931)
- Kunczik, Gewalt M. Kunczik, Gewalt und Medien<sup>4</sup> (1998)
- Kunisch, Makron N. Kunisch, Makron. Kerameus 10 (1997)
- Kunze-Götte, E. Kunze-Götte, Der Kleophrades-Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren. Eine Werkstattstudie (1992)
- Kunst der Antike, Basel H.A.C. Kunst der Antike, Basel
- Kunst der Schale Kunst der Schale-Kultur des Trinkens. Ausstellung Staatliche Antikensammlung München 1990 (1992)
- Lang, Grausame Bilder W.K. Lang, Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano (2001)
- Langlotz, Würzburg E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (1932)
- Langlotz, Zeitbestimmung E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik (1920)
- Laufer, Kaineus E. Laufer, Kaineus. Studien zur Ikonographie, RdA Suppl. 1 (1985)
- Lezzi-Hafter, Eretria-Maler A. Lezzi-Hafter, Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten. Kerameus 6 (1988)
- Lezzi-Hafter, Schuwalow-Maler A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit. Kerameus 2 (1976)
- Lissarrague, Guerrier F. Lissarrague, L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique (1990)
- Lissarrague, Image F. Lissarrague – F. Thelamon (Hrsg.), Image et céramique grecque. Actes du Colloque de Rouen 1982 (1983)
- Lissarrague, Vases grecs F. Lissarrague, Vases grecs: les Athéniens et leurs images (1999)
- Lissarrague, Histoire F. Lissarrague, Histoire sociale et image: guerre et guerriers dans l'imagerie grecque, in: T. Tortosa – J.A. Santos (Hrsg.), Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes. Kolloquium Rom 2001 (2003) 183ff.
- Lloyd, Battle A.B. Lloyd (Hrsg.), Battle in Antiquity (1996)

- Löwy, Polygnot  
 Mangold, Kassandra  
 Matheson, Polygnotos  
 Meier, Krieg  
 Mennenga, Zweikampfszenen  
 Meumann – Niefanger, Schauspielplatz  
 Mingazzini, Vasi  
 Mommsen, Affecter  
 Moon, Midwestern Collections  
 Moret, Io  
 MuM Basel  
 Muth, Gewaltbilder  
 Muth, Interpretation  
 Muth, Kampfdarstellungen  
 Muth, Marsyas  
 Muth, Minotauros  
 Muth, Troia  
 Mythos Troia  
 Neer, Style  
 Neils, Theseus  
 Oakley, Achilles Painter  
 Oakley, Athenian Potters  
 Padilla, Herakles
- E. Löwy, Polygnot. Ein Buch von griechischer Malerei (1929)  
 M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (2000)  
 S.B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens (1995)  
 Chr. Meier, Die Rolle des Krieges im Klassischen Athen. HZ 251, 1990, 555 ff.  
 I. Mennenga, Untersuchung zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei (1976)  
 M. Meumann – D. Niefanger (Hrsg.), Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert (1997)  
 P. Mingazzini, Catalogo dei Vasi della Collezione Castellani 1, 2 (1930, 1971)  
 H. Mommsen, Der Affecter. Kerameus 1 (1975)  
 W. Moon – L. Berge (Hrsg.), Greek Vase Painting in Midwestern Collections. Ausstellung 1979/80 (1979)  
 J.-M. Moret, ἼΩ ἸΑΙΟΤΑΥΡΟΥΜΕΝΗ, RA 1990, 3 ff. Münzen und Medaillen Basel A.G. Auktionskataloge  
 S. Muth, Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden, in: Seidensticker – Vöhler, Gewalt 257 ff.  
 S. Muth, Zur historischen Interpretation medialer Gewalt. Darstellungen von Leiden und Sterben im Athen des späten 6. und frühen 5. Jh. v.Chr., in: Zimmermann, Extreme Formen (im Druck)  
 S. Muth, Zwischen Pathetisierung und Dämpfung. Kampfdarstellungen in der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. v.Chr., in: Fischer – Moraw, Klassik 185 ff.  
 S. Muth, Warten auf Marsyas. Als die griechische Kunst die Gewalt am Unterlegenen entdeckte, in: U. Renner-Henke – M. Schneider (Hrsg.), Häutungen. Lesarten des Marsyasmythos in den Kulturwissenschaften. Kolloquium Wien 2002 (2006) 11 ff.  
 S. Muth, Das Grausen des Minotauros. Eine Gratwanderung der Monster-Ikonographie in der klassischen Bildkunst Athens. In: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst Bd. LV, 2004 (2005) 7 ff.  
 S. Muth, Bilder vom Troia-Mythos in der griechischen Kunst, in: Martin Zimmermann (Hrsg.), Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt (2006) 71 ff.  
 R. Wünsche (Hrsg.), Mythos Troia. Ausstellung Staatliche Antikensammlungen München 2006/07 (2006)  
 R.T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E. (2002)  
 J. Neils, The youthful deeds of Theseus (1987)  
 J.H. Oakley, The Achilles Painter (1997)  
 J.H. Oakley u.a. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings (1997)  
 M.W. Padilla, The Myths of Herakles in Ancient Greece (1998)

- Pandora Pandora. Frauen im Klassischen Griechenland. Ausstellung Basel 1996 (1996)
- Parker, Leagros Kalos V. Parker, Zur absoluten Datierung des Leagros Kalos und der 'Leagros-Gruppe', *AA* 1994, 365 ff.
- Paul, Bilder des Krieges G. Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges (2004)
- Peifer, Eidola E. Peifer, Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit (1989)
- Pellegrini, Bologna I G. Pellegrini, Museo Civico di Bologna: Catalogo del vasi antichi dipinti delle collezioni Palagi ed universitaria (1900)
- Pellegrini, Bologna II G. Pellegrini, Museo Civico di Bologna: Catalogo del vasi greci dipinti delle necropoli felsinee (1912)
- Peredolskaja, Ermitage A.A. Peredolskaja, Krasnofigurnye Atticeskie vasy v Ermitaze (1967)
- Pfuhl, Malerei E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen 1–3 (1923)
- Platt, Reden von Gewalt K. Platt (Hrsg.), Reden von Gewalt. Genozid und Gedächtnis (2002)
- Popitz, Macht H. Popitz, Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik (1986) 68 ff.
- Pottier, Vases E. Pottier, Vases antiques du Louvre 1–3 (1897–1922)
- Prag, Oresteia A.J.N.W. Prag, The Oresteia. Iconographic and narrative tradition (1985)
- Prange, Niobidenmaler M. Prange, Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchung zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit (1989)
- Raeck, Barbaren W. Raeck, Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (1981)
- Raaflaub, Greece K. Raaflaub, Archaic and Classical Greece, in: K. Raaflaub – N. Rosenstein (Hrsg.), War and Society in the Ancient and Medieval Worlds. Asia, the Mediterranean, Europe and Mesoamerica (1999) 129 ff.
- Recke, Gewalt M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v.Chr. (2002)
- Richter – Hall, Athenian Vases G.M.A. Richter – L. Hall, Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (1936)
- Samara-Kaufman, Louvrou A. Samara-Kaufman, Ellenikes Archaïotites sto Museo tou Louvrou (2001)
- Schefold, Argonauten K. Schefold, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989)
- Schefold, GHS I K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Zeit<sup>2</sup> (1993)
- Schefold, GHS II K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (1978)
- Schefold, Göttersage K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981)
- Schefold, Kertscher Vasen K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (1934)
- Schefold, Urkönige K. Schefold, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (1988)

- Schiffler, Kentauren B. Schiffler, Die Typologie der Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. (1976)
- Schneider, Feinde L. Schneider: Über den Umgang mit Feinden der Zivilisation in Griechenland und Rom. *Hephaistos* 10, 1991, 91 ff.
- Schoeller, Orpheus F.M. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike (1969)
- Seidensticker – Vöhler, Gewalt B. Seidensticker – M. Vöhler (Hrsg.), Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik. Symposium Berlin 2005 (2006)
- Shapiro, Myth H.A. Shapiro, Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece (1994)
- Shapiro, Personifications H.A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of abstract concepts 600–400 B.C. (1993)
- Shapiro, San Antonio H.A. Shapiro u.a., Greek Vases in the San Antonio Museum of Art (1995)
- Shapiro, Southern Collections H.A. Shapiro, Art, Myth and Culture. Greek Vases from the Southern Collections (1981)
- Shapiro, Tyrants H.A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (1989)
- Sieferle – Breuninger, Kulturen R.P. Sieferle – H. Breuninger (Hrsg.), Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte (1998)
- Simon, Vasen E. Simon, Die Griechischen Vasen (1976)
- Sofsky, Traktat W. Sofsky, Traktat über die Gewalt<sup>2</sup> (1996)
- Spina F. Berti – P.G. Guzzo (Hrsg.), Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi. Ausstellung Ferrara 1993/94 (1993)
- Spivy, Enduring creation N. Spivy, Enduring creation. Art, pain, and fortitude (2001)
- Stein-Hölkeskamp, Adelskultur E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit (1989)
- Steinhart, Töpferkunst M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung. Attische Wein- und Ölgefäße aus der Sammlung Zimmermann (1996)
- Technau, Exekias W. Technau, Exekias (1936)
- Thöne, Nike C. Thöne, Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr. Untersuchungen zur Wirkungsweise und Wesensart (1999)
- Thomas, Mythos E. Thomas, Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen (1976)
- Tiverios, Techne M.A. Tiverios, Ellenike Techne, archaia aggeia (1996)
- Tiverios, Lydos M.A. Tiverios, Lydos. *Deltion Beiheft* 23, 1976
- Tölle-Kastenbein, Chronologie R. Tölle-Kastenbein, Bemerkungen zur absoluten Chronologie spätarchaischer und frühklassischer Denkmäler Athens, AA 1983, 573 ff.
- Tosto, Nikosthenes V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed „Nikosthenes Epoiesen“ (1999)
- Trias de Arribas, Ceramicas G. Trias de Arribas, Ceramicas Griegas de la Peninsula Iberica 1, 2 (1967, 1968)
- Trotha, Soziologie T.v. Trotha (Hrsg.), Soziologie der Gewalt (1997)



- Tsiaphaki, Thraki D. Tsiaphaki, *I thraki stin attiki eikonographia tou 5ou aiona p.Chr. Proseggiseis stis sxeseis Athinas kai Thrakis* (1998)
- Tuna-Nörling, Alt-Smyrna Y. Tuna-Nörling, *Die Ausgrabungen von Alt-Smyrna und Pitane. Die attisch-schwarzfigurige Keramik und der attische Keramikexport nach Kleinasien. IF 41* (1995)
- van Wees, War H. van Wees (Hrsg.), *War and Violence in Ancient Greece* (2000)
- van Wees, Warefare H. van Wees, *Greek Warefare. Myths and Realities* (2004)
- van Wees, Warriors H. van Wees, *Status warriors. War, violence and society in Homer and history* (1992)
- Vian, Gigantomachies F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romaine* (1951)
- Vian, Guerre des géants F. Vian, *La guerre de géants; le mythe avant l'époque hellénistique* (1952)
- Vickers, Dates M. Vickers, *Dates, methods and icons*, in: Bérard, *Images et société in Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Kongreß Lausanne 1984* (1987) 19 ff.
- Vollkommer, Herakles R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece* (1988)
- von den Hoff – Schmidt, Konstruktionen R. von den Hoff – St. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Kolloquium Günzburg 1999* (2001)
- Zanker, Barbaren P. Zanker, *Die Barbaren, der Kaiser und die Arena. Bilder der Gewalt in der römischen Kunst*, in: Siefert – Breuninger, *Kulturen* 53 ff.
- Zimmermann, Thrakerinnen K. Zimmermann, *Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern. JdI 95, 1980, 163 ff.*
- Zimmermann, Extreme Formen M. Zimmermann (Hrsg.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums. Akten eines interdisz. Symposions München 2003* (im Druck)

## Abbildungsnachweis



### Museen:

- Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: 25, 63, 172 (*Photo Cl. Niggli*), 267 (*Photo A.F. Voegelin*), 391 (*Photo Cl. Niggli*)
- Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung: 75, 78, 81, 210, 223, 362, 376
- Bologna, Museo Civico Archeologico: 355
- Budapest, Musée des Beaux-Arts: 191
- Cambridge, Fitzwilliam Museum: 185, 187, 233, 266
- Ferrara, Museo Nazionale Archeologico: 149
- Frankfurt, Archäologisches Museum: 333
- Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: 416
- Heidelberg, Antikenmuseum des Instituts für Klassische Archäologie: 113 (*Photo H. Vögele*)
- Heidelberg, Seminar für Klassische Archäologie, Photothek: 53, 62, 66, 69, 77, 91, 92, 93, 95, 129, 147, 155, 169, 178, 186, 224B–C, 226, 281, 284, 312, 323, 329, 353, 369A, 396, 430, 442
- London, British Museum: 14, 202, 242, 256, 288, 298, 341
- Mariemont, Musée royal: 321
- München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Photothek: 4, 13, 16, 27, 28, 29, 31, 32, 46, 47, 48, 51, 55, 57, 58, 60, 61, 72, 76, 85, 94, 102, 103, 105, 108, 109, 128, 132, 136, 141, 143, 144, 156 (*überarbeitet S.M.*), 157, 158, 168, 179, 181, 189, 197, 201, 205, 207, 209, 214, 218A–B, 219, 221, 222, 230, 231, 234, 235, 244, 248, 255, 259, 278, 279, 287, 295, 296, 300, 301, 304, 305, 311, 314, 315, 318, 324, 325, 326, 335, 336, 346, 351, 357, 374, 377, 384, 392, 397, 398, 404, 417, 431, 434, 437, 443
- München, Staatliche Antikensammlungen: 7, 11 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*), 22 (*Photo C. Koppermann*), 45 (*Photo G. Wehrheim*), 64, 67, 98, 107, 114, 180 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*), 182 (*Photo C. Koppermann*), 183, 184 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*), 239 (*Photo G. Wehrheim*), 241, 257 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*), 262, 263, 275, 294, 302, 306 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*), 350 (*Photo C. Koppermann*), 382, 421, 435 (*Photo C.H. Krueger-Moessner*)
- München, Waltz: 5, 121
- New York, Metropolitan Museum of Art: 441
- Oxford, Ashmolean Museum: 21, 116, 444
- Paris, Bibliothèque nationale de France: 86, 130, 432
- Paris, Musée du Louvre: 23, 80 (*Photo Les frères Chuzeville*), 101 (*Photo P. Lebaude*), 122 (*Photo Les frères Chuzeville*), 142, 194 (*Photo P. Lebaude*), 260 (*Photo C. Gaspari*), 319, 327 (*Photo Les frères Chuzeville*), 344, 358, 367 (*Photo Les frères Chuzeville*)
- Wien, Kunsthistorisches Museum: 360, 361
- Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität: 123, 135, 245, 280, 372, 406 (*Photo K. Öhrlein*)
- Zürich, Archäologisches Institut der Universität: 99, 390 (*Photo S. Hertig*)

## Publikationen:

- AA 1986, 74 Abb. 15: 243  
 ABL Taf. 45,4a: 190  
 Agora XXIII Taf. 76 Nr. 819: 117  
 AJA 83, 1979, 100 Ill. I & Taf. 11 Abb. 4; 99, 1995, 430 Abb. 3a: 174A, 174B, 249  
 Albizzati, Aquisti 16 Abb. 13: 388  
 AM 92, 1977, Taf. 41,2: 162  
 AntK 2, 1959, Taf. 1; 3, 1960, Taf. 10,2: 84, 89  
 Arafat, Zeus Taf. 1: 216  
 ArchClass 6, 1954, Taf. XCV. XCVII. C; XCIV: 218C–E, 285  
 Athenian Potters and Painters 160 Abb. 4; 448 Abb. 3: 246, 342  
 S. Aurigemma, La necropoli di Spina in Valle Trebbia II (1965) Taf. 14a: 274  
 AZ 1847, Taf. II: 415  
 BCH 79, 1955, Taf. VIII: 17  
 J.H. Blok, The Early Amazons (1994) Taf. 8a–b: 334  
 Böhr, Schaukelmaler Taf. 103b; 71B: 37, 337  
 Bothmer, Amasis, 204 Abb. 55A: 238  
 Bothmer, Amazons Taf. LXXXI,3: 225  
 Bothmer, Bastis 281 Nr. 163: 211  
 Bothmer, Glories 155 Nr. 116: 111  
 Brize, Geryoneis Taf. 4,1: 42  
 The Brooklyn Museum. Brief Guide Ancient Art (1970) 75: 393  
 Buitron, New England 29; 86: 44, 208  
 Buitron-Olivier, Douris Taf. 5; 67; 25: 8, 120, 165, 414  
 Burow, Antimenesmaler Taf. 34B; 34A; 47A: 56, 115, 310  
 J.-D. Cahn AG, Auktion 2, 26.6.2000, Taf. 22 Nr. 63; 26 Nr. 73: 343, 440  
 Caskey – Beazley, Boston 1 (1931) Taf. 18; 14; 5; 30: 10, 70, 167, 290  
 Caskey – Beazley, Boston 2 (1954) Taf. 36; 39: 68, 126  
 Caskey – Beazley, Boston 3 (1963) Taf. 85; 103; 104; 86: 213, 366, 370, 436  
 Centaur's Smile 198 Nr. 37; 190 Nr. 34; 191 Nr. 34: 303, 309, 340  
 La ceramica attica figurata nelle Marche (1991) 37 Nr. 9: 277  
 J. Charbonneaux u.a., Das archaische Griechenland (1969) 302 Abb. 346: 433  
 Christie's, London, 6.7.1994, 181, Nr. 520: 74  
 Christie's, New York 12.12.2002, 17 Nr. 16; 7.12.2000, 67 Nr. 424; 11.6.2003, 93  
 Nr. 102; 8.6.2001, 17 Nr. 7; 12.6.2000, 113 Nr. 111: 24, 96, 100, 264, 438  
 The Cincinnati Art Museum Journal 14,1, 1988, 12: 65  
 ClRh IV, 1931–39, 153 Abb. 151; 64 Abb. 42: 188, 252  
 Cleveland Studies in the History of Art 1, 1996, 18 Abb. 7: 386  
 CVA Amsterdam 2 Taf. 100,1; 89,4: 236, 331  
 CVA Athen 3 Taf. 16,1–3: 79  
 CVA Basel 1 Taf. 25,8: 15  
 CVA Berkeley Taf. 32,2c: 112  
 CVA Berlin 2 Abb. 7: 439  
 CVA Boston 1 Taf. 17,1–2: 228  
 CVA Boston 2 Taf. 77,3: 106  
 CVA Bryn Mawr Taf. 30,6; 24,2: 159, 268  
 CVA Castle Ashby, Northampton Taf. 9,1: 43  
 CVA Cleveland 2 Taf. 70,2–3: 196  
 CVA Den Haag 2, Musée Scheurleer III Id Taf. 4,1–3: 153  
 CVA Schloß Fasanerie Taf. 13,2: 375  
 CVA Frankfurt 2 Taf. 45,1: 261  
 CVA Frankfurt 4 Taf. 12,3: 82  
 CVA Goluchow Taf. 32,1a: 146

- CVA Harrow School Taf. 16,2: 322  
 CVA Japan 2 Taf. A,1: 402  
 CVA Kopenhagen Taf. 320,1a; 138,1b: 299, 410  
 CVA Leiden 3 Taf. 139,3: 345  
 CVA London 2 III He S. 8 Abb.: 49  
 CVA London 9 Taf. 15b; 8b: 118, 200  
 CVA Madrid 2 III IC Taf. 25,2: 145  
 CVA Malibu 1 Taf. 4,2; 53,1: 90, 97  
 CVA Malibu 2 Taf. 76,2: 204  
 CVA Moskau 4 Taf.1,1: 212  
 CVA Neapel 1 III He Taf. 20,1–3: 87  
 CVA New York 3 Taf. 15,2; 4,3–4: 35, 330  
 CVA New York 4 Taf. 36,3: 313  
 CVA New York, Gallatin Collection Taf. 22,1: 276  
 CVA New Zealand Taf. 8,2: 338  
 CVA Omaha Taf. 17,1: 240  
 CVA Oxford 1 Taf. VI,4: 161A  
 CVA Paris, Louvre 1 III Hd Taf. 2,3: 232  
 CVA Paris, Petit Palais Taf. 23,2: 217  
 CVA Providence Taf. 16,2: 139  
 CVA Sarajevo Taf. 44,1: 154  
 CVA Tarquinia 2 III.I Taf. 14: 359  
 CVA Toledo 1 Taf. 48,1; 48,2: 12, 110  
 CVA Wien 3 Taf. 150,3: 138  
 Esposito, Vasi Attici 53 Abb. 72: 409  
 Euphronios 108 Abb.: 26A  
 Exploration Archéologique de Délos X (1928) Taf. LXIX: 39  
 F. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage (1995) Abb. 36: 6  
 Furtwängler – Reichhold, GV Taf. 22; 74; 97; 61; 26–28; 116; 58; 75–76; 15; 11–12; 86; 15; 166,2; 141; 25; 34 (Detail); 73; 25: 40, 137, 224A, 250, 270A–B, 271, 272, 273, 320, 332, 348, 349, 368, 373, 407, 408, 419, 429  
 Gerhard, AV Taf. 108,1; 166; 159; 226: 38, 163, 171, 401  
 Gerhard, Vasenbilder Taf. XXI: 405  
 GettyMusJ 9, 1981, 32 Abb. 17(B): 26B  
 Graef – Langlotz, Akropolis I Taf. 42 Nr. 646; 33–35 Nr. 607q,o,a,u,h; 94 Nr. 2211c–d; 84 Nr. 1638a; 84 Nr. 1441c: 54, 174C–G, 175A–B, 176, 177  
 Graef – Langlotz, Akropolis II Taf. 10 Nr. 211a–g; 26 Nr. 355: 192, 427  
 Greifenhagen, Kleophradesmaler Taf. 25,2: 125  
 Güntner, Mythen 76 Abb.; 141 Abb.; 111 Abb.: 193, 293, 352  
 Hartwig, Meisterschalen Taf. LVI,1; LV; IV; S. 539 Abb. 63b: 160, 164, 385, 395  
 P. Heesen, The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases (1996) Taf. 2: 83  
 Hesperia 31, 1962, Taf. 109d; 106; 110: 354, 364, 369B  
 Hesperia Suppl. 25, 1992, Taf. 26: 227  
 Hornbostel, Glanzzeit Athens 68: 254  
 Hornbostel, Kunst der Antike 252 Nr. 233; 344 Nr. 294: 52, 170  
 JbBerlMus 24, 1982, 5 Abb. 7: 425  
 JdI 29, 1914, 31 Abb. 4; 32 Abb. 5: 379, 387  
 JHS 98, 1978, 20 Abb. 1; 19, 1899, Taf. VI,1: 161B; 403  
 H. Knell, Mythos und Polis (1998) 102 Abb. 151: 286  
 Knoepfer, Orestie Taf. V: 378  
 Kunst der klassischen Antike (1975) Nr. 12: 307  
 Kunstwerke der Antike, Basel 56, 19.2.1980, Taf. 43; 36: 71, 124

- D.C. Kurtz (Hrsg.), *Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley* (1989) Taf. 59,2; 59,1: 127, 203
- Laufer, *Kaineus* Taf. 16 Abb. 54: 328
- Lezzi-Hafter, *Eretria-Maler* Taf. 20a: 289
- Lezzi-Hafter, *Schuwalow-Maler* Taf. 179b: 150
- LIMC I,2 (1982) 447 *Amazones* 514; 46 *Amazones* 41; 649 *Antaios* I 9: 247, 251, 413
- LIMC IV,2 (1988) 145 *Gigantes* 324; 553 *Herakles* 1667: 199, 380
- LIMC V,2 (1990) 267 *Hermes* 832; 569 *Kaineus* 33; 563 *Kaineus* 2; 566 *Kaineus* 18: 195, 316, 317, 339
- LIMC VII,2 (1994) 693 *Kyknos* I 46; 696 *Kyknos* I 70; 643 *Theseus* 101: 18, 20, 412
- LIMC VIII,2 (1997) 443 *Kentauroi* 242; 448 *Kentauroi* 268: 297, 308
- Lissarrague, *Guerrier* 104 Abb. 57: 420
- Lissarrague, *Vases grecs* 191 Abb. 149: 3
- Löwy, *Polygnotos* Taf. 5: 363
- Mangold, *Kassandra* 18 Abb. 5; 24 Abb. 13; 43 Abb. 21: 394, 399, 423
- C. Marconi, *Selinunte* (1994) 270 Abb. 127: 269
- Matheson, *Polygnotos* 123 Taf. 107; 171 Taf. 146B; 218 Taf. 164: 282, 283, 365
- J. Millingen, *Ancient Unedited Monuments I* (1822) Taf. 4: 50
- MonAnt 42, 1955, 259 Abb. 28–I; 22, 1913, Taf. 87: 133, 292
- MonInst 12, 1884–85, Taf. 9: 229
- MonPiot 43,1, 1954, Taf. XXVI,2: 237
- Münzen und Medaillen, *Basel Auktion XXII*, 13.5.1961, Taf. 44 Nr. 150: 59
- NSc 1907, 745 Abb. 6: 151
- Oakley, *Achilles Painter* Taf. 25 A–B: 152
- Pandora* 395 Nr. 128: 2, 389
- A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of B. and L. Fleischmann* (1994) 82: 34
- G. Patroni, *Vasi dipinti del Museo Vivencio disegnati da Costanzo Angelini* (1900) Taf. 2: 30
- Pellegrini, *Bologna* II 119 Abb. 71; 51 Abb. 30: 356, 411
- Pfuhl, *Malerei* III Taf. 55 Nr. 226; 193 Nr. 510; 110 Nr. 371: 33, 215, 258
- Prag, *Oresteia* Taf. 44e: 381
- Prange, *Niobidenmaler* Taf. 54: 140
- Prospettiva 72, 1993, 2 Abb. 2: 73
- RA 1972, 275 Abb. 13–14; 234 Abb. 2: 173, 422
- Richter – Hall, *Athenian Vases* Taf. 1; 34; 16; 144; 161; 19: 104, 166, 265, 291, 371, 383
- RM 4, 1889, Taf. VII: 88
- Samara-Kaufman, *Louvre* 298 Abb. 139b.: 9
- Schefold, *GHS* II 116 Abb. 144 f.: 36
- S.J. Schwarz, *Greek Vases in the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution Washington D.C.* (1996) Taf. 44 Nr. 30: 148
- Sotheby's, London, 5.7.1982, 152 Nr. 390; 31.5.1990, Nr. 378; 13.–14.7.1981, 116 Nr. 261; 13.–14.7.1987, 143 Nr. 407; 13.–14.7.1987, 174 Nr. 456: 119, 131, 198, 253, 418
- Sotheby's, New York, 5.6.1999, Nr. 144; 1.6.1995, Nr. 77: 19, 134
- Spina 100 Abb. 78: 220
- M. Steinhart, *Töpferkunst und Meisterzeichnung* (1996) 93: 41
- D. Williams, *Greek Vases* 5 (1991) 54 Abb. 8i; 47 Abb. 7b; 50 Abb. 8e; 53 Abb. 8h; 52 Abb. 8g; 49 Abb. 8d: 206, 347, 400, 424, 426, 428
- Tiverios, *Techne* 137 Abb. 110: 1



# Indices



## Namen und Bildthemen

### Achill

- Allgemein 20. 94 ff. 96 ff. 111 ff. 114. 120 ff. 130 ff. 268. 334 f. 349 ff. 368 ff. 391 f.
- Ermordung des Troilos 105 f. 111. 117. 543 f. 556 ff. 561. 601. 766
- Kampf mit Penthesileia 334 f. 349 ff. 356 f. 368 ff. 375. 391 f. 524
- Kämpfe vor Troia (Hektor, Memnon, etc.) 94 f. 96 ff. 114. 120 ff. 122 ff. 552. 671. 759
- Schleifung Hektors 730 f.
- Leichenbergung 109. 354 f. 682

Ägypter 533. 536. 588 f. 610 f. 717

Äthiopier 354 ff. 524. 717

Aias 42. 108 f. 121. 592

Aigisthos 530 f. 533. 536. 540 f. 544. 555 f. 588. 597. 741. 743. 765

Aineas 101. 107. 109. 112. 117. 120

Agamemnon 530

Aktaion 588. 600. 608 ff. 766

Alkyoneus 752

Amazonen/Amazonomachie 264. 273. 323. 329 ff. 413. 419. 426. 435. 446 ff. 452 ff. 457. 460. 462. 466. 481 ff. 486. 488. 491. 495 ff. 515. 523 f. 539. 542. 549 f. 554. 561. 568 ff. 575 ff. 601 ff. 611. 613. 733. 740. 762 f.

Amphiaraios 225

Andromache 339. 383. 713

Antaios 584 ff. 588. 765

Antiope 334. 368. 722

Aphrodite 54. 112. 275

Apollon 94. 97. 107. 276. 300. 309. 314. 317. 323. 615

Ares 28. 31 ff. 38 f. 41 ff. 52. 54. 61 f. 79. 276. 293 ff. 296. 300. 320

Argos 525 f. 532. 541. 545. 588. 600. 606. 608. 740. 764

Artemis 274. 317. 323. 588. 708. 766

Astyanax 3. 558. 580 ff. 601. 749. 765

Athena 31 ff. 38 f. 43 f. 52. 54. 61 f. 94. 97. 107. 114. 282. 288 f. 298. 314. 317 ff. 323. 570 ff.

Bacchen 588. 600. 606. 706. 766

Bousiris 534. 588 f. 600. 610. 717. 756. 766

Deianeira 415. 417. 422 ff. 504

Demeter 317 ff. 323

Diomedes 100. 107. 112. 117. 120

Dionysos 274. 276 ff. 282. 285. 293 ff. 305. 309. 313 f. 317

Eidolon 186

Elektra 536

Enkelados 298

Eos 94. 97. 124. 130 f. 435

Euryplos 107

Eurytion (Hirte des Geryoneus) 67 f. 80 ff.

Eurytion (Kentaur) 415. 502 ff.

Eurytos/Eurytiden 589 f. 600. 766

Frauen (*s. auch Amazonen*):

– als Opfer 500 ff. 505 ff. 590 ff. 601. 708

– als Täterin 317 ff. 538 ff. 542 f. 545. 555. 590 ff. 601. 708

– flankierende F. („Mütter“) 32. 94 f. 671

Fremde (*s. auch Perser*) 354 ff. 524. 588 ff. 600. 717

Frevler 28. 261. 557. 588. 600

- Gefallenenbergung 109, 158, 181 f.  
186, 209, 212, 355, 435 f, 468, 577 f.  
682, 684, 717
- Gefallener 81 f, 85, 96 f, 153, 158, 171 f.  
176, 179 ff, 183 ff, 197 ff, 224, 234 f.  
282 f, 344, 435 ff, 453, 569, 730
- Gefangener 614 f, 756
- Geryoneus 27, 30, 65 ff, 96 ff, 102 ff.  
110 f, 116, 176, 333, 345, 357, 413,  
419, 435, 466, 523 f, 575 ff, 758 f.
- Giganten/Gigantomachie 3, 5, 20,  
268 ff, 329 ff, 332 f, 343 f, 377, 385,  
388 f, 393, 402 f, 405 f, 408, 413, 426,  
435, 454, 462, 466, 482 f, 515, 523 ff,  
527 f, 529, 539, 542, 554, 561, 568 ff,  
575 ff, 585, 601 ff, 617, 662, 761 f.
- Glauke 339 f.
- Gorgo/Gorgonen 305, 351 f, 740 f.
- Helden vor Troia *s. Achill & Troia/  
Kämpfe vor Troia*  
– streitende Helden 598, 600, 767
- Heldenmütter 31 ff, 60 f, 94 f, 100, 124
- Hekabe 533
- Hekate 317 ff, 323, 610
- Hektor 94, 96 f, 100, 104 f, 108, 111,  
114, 120 ff, 730 f.
- Helikaon 107
- Hephaistos 293 ff, 300, 309, 703
- Hera 276 f, 314, 319 f.
- Herakles  
– Allgemein 28 ff, 65 ff, 268 f, 306,  
333, 548, 568 ff, 751  
– Kampf gegen die Amazonen 30,  
334 f, 335 ff, 351, 356 f, 357 ff, 375,  
419, 466, 548, 575 ff, 712 f, 762 f.  
– Kampf gegen Antaios 584 ff, 588,  
765  
– Kampf gegen die Eurytiden 589 f,  
600, 766  
– Kampf gegen Geryoneus 27, 30,  
65 ff, 96 ff, 102 ff, 110 f, 116, 136,  
159, 176, 278, 333, 345, 357, 413,  
419, 435, 466, 523 f, 554, 575 ff,  
758 f.  
– Kampf gegen die Giganten 269,  
276, 280, 282, 295 f, 317, 662, 761 f.  
– Kampf gegen die Kentauren 415 f,  
417 ff, 457, 460, 466, 470, 472,  
488, 504 f, 726 f, 763 f.  
– Kampf gegen Kyknos 27, 28 ff,  
65 ff, 73 f, 77, 79, 88 ff, 96 ff, 102 ff,  
110 f, 116, 136, 159, 176, 278, 286,  
333, 345, 413, 435, 466, 523 f, 548,  
554, 561, 568 ff, 575 ff, 662, 758  
– Kampf gegen den nemeischen  
Löwen 351 ff, 360, 419  
– Mord an Bousiris 534, 588 f,  
600, 610 f, 717, 768  
– Mord an Linos 531 ff, 534, 555,  
588, 765  
– Streit mit Apollon 42, 77, 598 f,  
600, 767
- Hermes 275 f, 279 f, 296, 321, 323, 526,  
545, 588, 600, 606, 764
- Hippodameia 416
- Hippolyte 334 f, 711
- Hopliten/anonyme Hoplitenkämpfe  
– Allgemein 3, 5, 20, 94 ff, 142 ff,  
239 f, 243 ff, 256, 259 f, 265 f, 276 f,  
283 ff, 291, 296 ff, 306, 323, 327 f,  
333, 335, 339, 343, 349, 351, 354 f,  
357, 389, 392 f, 395, 402, 408, 413,  
426, 430, 434 f, 452, 462, 515,  
523 f, 529, 539, 547 f, 552, 561,  
568 ff, 575 ff, 600, 601 ff, 622, 714,  
759 ff.  
– Leichtbewaffnete 222, 227 ff, 233 f,  
395, 398  
– Schwerbewaffnete 222, 227, 229,  
233 ff, 395  
– Fußsoldaten 222 f, 228 f, 233 f, 395  
– Reiter 222 f, 228 f, 233 ff, 395
- Ilioupersis (*s. auch Priamos*) 20, 592 ff,  
601, 667
- Iphito 339 f.
- Ismene 590 ff, 767
- Itys 590, 767
- Kaineus 415 f, 427 ff, 458, 463, 465 ff,  
468 ff, 475 f, 479, 482, 484, 489 f,  
493 ff, 498, 516, 542, 734, 764 f.
- Kampfgefährte/helfender K. 32, 44,  
62, 163, 171 f, 177, 198, 569
- Kassandra 553, 592, 597, 767
- Kentauren/Kentauromachie  
– Allgemein 3, 5, 28, 250, 264,  
304 f, 330 f, 413 ff, 523 ff, 527 f,  
542, 549 ff, 555, 575 ff, 763 f.  
– Kentauromachie des Herakles  
415 f, 417 ff, 427, 457, 470, 472,  
575 ff, 726 f.  
– Thessalische Kentauromachie  
3, 415 f, 426, 427 ff, 457 ff, 500 ff,  
514 ff, 617

- Kinder 500. 507 ff. 514. 531 ff. 543 f.  
     555 f. 558. 580 ff. 590. 601. 749. 765 f.  
 Klytāimnestra 530. 553. 597. 741. 767  
 Kore 323  
 Krieger s. *Hopliten*  
 Kyknos 27. 28 ff. 65 ff. 73 f. 79. 88 ff.  
     96 ff. 102 ff. 110 f. 116. 176. 286. 333.  
     345. 413. 435. 523 f. 554. 561. 575 ff.  
     662. 664. 758  
  
 Lapithen 415 f. 427 ff. 457 ff. 500 ff.  
     514 ff.  
 Linos 531 ff. 534. 538. 540. 555 f. 588.  
     765  
 Lykaon 661  
  
 Mänade 317. 705 f.  
 Marsyas 615. 756  
 Memnon 94 f. 97. 99 f. 104. 108. 111.  
     124 f. 130 f. 354 f. 435 f. 552. 673. 719  
 Menelaos 109. 120. 354 ff.  
 Minotauros 3. 5. 28. 121. 351 ff. 360.  
     419. 526 f. 532. 540 f. 554. 570. 575.  
     582 ff. 613 f. 705. 735. 764 f.  
 Monster 250. 351 ff. 359 f. 524 f. 526.  
     540. 554 f. 570. 582 ff. 586. 587 f.  
     613 f.  
 Monsterhopliten 28 ff. 65 ff. 96. 159.  
     237 f. 276. 278. 333. 515. 523. 554.  
     575 ff.  
  
 Neoptolemos 3. 107 ff. 533 f. 543 f. 545.  
     556 ff. 561. 570 ff. 580 ff. 601. 749 f.  
     765  
 Nessos 415. 417. 422 ff. 426. 457. 502 ff.  
 Nike 220. 373. 613 f.  
  
 Odysseus 42  
 Orest 530 f. 533. 536. 544. 555 f. 588.  
     741. 743. 765  
 Orientalen (s. auch *Perser*) 255  
 Orpheus 3 f. 538 ff. 545. 555 f. 561.  
     595 ff. 601. 606. 608. 744. 766  
 Orthros 67 f. 80. 87 f.  
  
 Paris 109. 120  
 Patroklos 101 f.  
 Penthesileia 334 f. 349 ff. 356 f. 368 ff.  
     391 f. 524  
 Pentheus 588. 600. 606. 608. 766  
 Perithoos 416. 485. 500  
 Perser/Perserkämpfe 239 ff. 273. 333.  
     523 f. 529. 548. 554. 622. 761  
  
 Phalanxschlacht 66. 100. 102. 398  
 Philomela 590  
 Phokos 99  
 Pholoe-Kentauren 415. 417 ff. 426  
 Phorphyryon 292  
 Polydoros 97  
 Polyxena 533. 580  
 Poseidon 274 ff. 283. 285 ff. 293 ff. 309.  
     311 f. 315. 321  
 Priamos 3 f. 20. 533. 536. 543 f. 545.  
     556 ff. 561. 570 ff. 580 ff. 601. 749 f.  
     765  
 Prokne 590. 601. 710. 769  
 Prokrustes 526. 532. 540 f. 554. 584.  
     586. 705. 764  
  
 Sarpedon 435 f.  
 Satyr 305. 317. 708. 719. 756  
 ‚Schiedsrichter‘/Schlichterszene 31 f.  
     34. 38 ff. 41 ff. 197 f.  
 Sieben gegen Theben 42. 224 f. 688 f.  
 Sinis 526 f. 540 f. 554. 584. 586. 611.  
     705. 764  
 Skiron 243. 526. 545. 554. 584. 586.  
     611. 705. 764  
 Sportszenen 751. 754 f.  
 Superhoplit 28. 49. 54. 65. 90. 92. 96.  
     122  
  
 Telamon 340. 358. 361 f.  
 Theseus  
     – Allgemein 3. 121. 243. 334 f.  
     351 ff. 360. 367 f. 526 f. 570. 582 ff.  
     – Kampf gegen die Amazonen 334 f.  
     367 ff. 383. 712. 722. 762 f.  
     – Kampf gegen die Kentauren 416.  
     485. 488. 509  
     – Kampf gegen Minotauros 3. 121.  
     351 ff. 360. 527 f. 540 f. 570. 575.  
     582 ff. 613 f. 735. 764 f.  
     – Kampf gegen Verbrecher (Skiron,  
     Prokrustes etc.) 243. 261. 526 ff.  
     540 f. 545. 554. 610. 584. 586  
     587 f. 611. 764  
  
 Thetis 124  
 Thrakerinnen 538 ff. 545. 555. 561.  
     595 ff. 601. 606. 708. 754. 766  
 Tityos 740  
 Troia/Kämpfe vor Troia 20. 27. 93 ff.  
     136 f. 159. 167. 196. 221 f. 237. 247.  
     259. 298 f. 306. 326. 334. 385. 523 ff.  
     529. 547 f. 552. 575 ff. 601 ff. 759. 679.  
     759

- Troianerinnen 20. 533. 536. 592 ff. 601.  
708. 753. 754. 767  
Troilos 20. 105. 111. 117. 543 f. 556 ff.  
561. 601. 766  
Tydeus 590 ff. 767  
Verbrecher 243. 250. 261. 525 ff. 528.  
540 f. 545. 554 f. 584 f. 587 f. 600. 611  
Verfolgungsszene 402 f.  
Zeus 31 ff. 38 f. 41 ff. 52. 60. 274. 277.  
279. 282. 288. 292. 300. 314 f. 320 f.

## Befunde (nach Aufbewahrungsort und Vasenmalern)

- Museen, Sammlungen, Kunsthandel  
Adolphseck, Schloß Fasanerie 527 f.  
Aegina, Mus. 45 f. 351 f.  
Aidone, Mus. 358 f.  
Agrigent, Mus. Archeologico Regionale  
379 ff. 387. 485. 487  
Amsterdam, Allard Pierson Mus. 233 f.  
345. 458 f.  
Ancona, Mus. Archeologico Nazionale  
394 f.  
Arezzo, Mus. Nazionale Archeologico  
358. 360  
Athen, Agora Mus. 100 f. 193. 330 f. 393.  
396. 502  
Athen, Nationalmus. 38. 100 f. 153.  
247 f. 271 ff. 277. 278 f. 279 f. 282.  
292 f. 300. 345 f. 417 f. 534 f. 592. 594  
Basel, Antikenmus. und Smlg. Ludwig  
36. 53. 61. 107 f. 261 ff. 319 f. 375 ff.  
384. 424 f. 531 f. 538 f. 541  
Basel, Kunsthandel 122. 337 f. 468 f.  
584. 611  
Basel, Privatbesitz 104 f. 111. 125.  
530 f.  
Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Mus.  
of Anthropology 189. 191  
Berlin, Staatl. Museen Antikensmlg.  
5. 103. 142. 144 f. 152. 154 f. 215. 219.  
226. 243 f. 258. 290. 298 f. 311. 323 ff.  
341. 344. 394. 421. 500. 502. 509.  
527 f. 531. 534 f. 536. 571 ff. 592 f.  
597. 610  
Bern, Antikensmlg. 541. 544  
Béziers, Mus. Fabréгат 96 ff. 103. 111  
Bologna, Mus. Civico Archeologico  
388 ff. 449. 492. 488 ff. 491 f. 536. 583  
Boston, Mus. of Fine Arts 12 f. 117.  
120 ff. 124 f. 173 f. 187 f. 202. 204.  
219. 235. 257 f. 263. 313. 336. 407 f.  
503 f. 508. 511 f. 531 f. 588 f. 606 f.  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich  
Mus. 189. 191  
Bremen, Privatbesitz 76. 78. 86. 89.  
360. 362. 582  
Brüssel, Mus. Royaux 184 f. 361 f. 366.  
399 f. 445 f. 483 ff.  
Bryn Mawr, College 243 f. 377 f.  
Budapest, Mus. Hongrois des Beaux-  
Arts 291  
Caltanissetta, Mus. Civico 567  
Cambridge, Fitzwilliam Mus. 213 f.  
285 ff. 288 f. 341. 343. 371. 373. 613  
Cambridge (Mass.), Fogg Art Mus.  
83. 87  
Capua, Mus. Campano 130. 132. 243 f.  
Christchurch, University of Canterbury  
462. 464  
Cincinnati, Art Mus. 4. 111 f. 122. 124.  
347. 537 f. 540  
Cleveland, Mus. of Art 207 f. 297 f.  
552  
Cortona, Biblioteca Comunale 39  
Delos, Arch. Mus. 75. 81. 86 ff.  
Deutschland, Privatsmlg. 99 f. 293 f.  
411 f. 484. 486  
Dresden, Staatl. Kunstsmlg. 57 f.  
Edinburgh, Royal Mus. of Scotland  
245. 254 f.  
England, Privatbesitz 169 f.  
Ferrara, Mus. Nazionale 130 f. 222 ff.  
230 f. 258 f. 316 ff. 319 f. 390 f. 401 f.  
406 f. 443 f. 543 f. 552 f.  
Florenz, Mus. Archeologico Etrusco  
5. 308 f. 319. 321. 341. 344. 429 f.  
458. 460. 488 f. 505. 508. 510. 526 f.  
582  
Frankfurt, Archäologisches Museum  
459. 461

- Frankfurt, Liebieghaus 365. 368  
 Frankfurt, Universität, Antikensmlg.  
 154. 156
- Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 296 f.  
 Gordion, Archäologisches Mus. 464.  
 467
- Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe  
 259. 588
- Harrow, School Mus. 443 f.  
 Heidelberg, Universität, Antikenmus.  
 190 f.
- Italien, Kunsthandel 232 f.
- Jerusalem, Israel Mus. 399 f.
- Kassel, Staatl. Mus. Antikensmlg. 171 f.  
 417
- Kopenhagen, Nationalmus. 419 f. 433 f.  
 438. 583
- Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek  
 394. 396
- Kopenhagen, Thorvaldsen Mus. 120
- Krakau, Schloß Wawel 218
- Leiden, Rijksmus. van Oudheden 188 f.  
 338. 468. 471
- Leipzig, Universität 243 f.
- London, British Mus. 6. 31 f. 40. 44.  
 57. 59 ff. 66 f. 72. 81. 83. 85. 87. 104.  
 106 f. 163 f. 166. 171. 173. 177. 193 f.  
 213 f. 228. 300 ff. 314. 349 f. 358 f.  
 383 f. 387. 405. 407. 418 f. 463. 466.  
 539 ff. 570 f. 573. 588. 590. 598. 614 f.
- London, Kunsthandel 142 f. 194. 209 f.  
 215. 299 f. 360. 362. 459. 461. 463.  
 588 f.
- Los Angeles, County Mus. 192
- Madison, Elvehjem Mus. 592
- Madrid, Mus. Arqueológico Nacional  
 227. 461. 463
- Malibu, Getty Mus. 70. 72. 169 f. 179.  
 304 f. 345 f. 358. 422 f. 429. 431. 471.  
 473. 557 f.
- Mariemont, Mus. Royal 442
- Melbourne, National Gallery of Victoria  
 124 f.
- Moskau, Puschkin Mus. 312 f.
- München, Antikensmlg. 9 f. 28 f. 50.  
 76 f. 81. 84. 86 f. 89. 109. 114 f. 180.  
 188. 192. 283 f. 285 f. 287 ff. 346 ff.  
 360. 364. 368 ff. 391 f. 413 f. 422 f.  
 424. 432 f. 457 f. 472 ff. 479 ff. 531.  
 533. 590 f. 606 f.
- München, Privatbesitz 6. 195 f. 215.  
 219. 226. 246
- Neapel, Mus. Archeologico 4. 161 f.  
 166. 380 ff. 410. 413. 415. 464. 491.  
 493. 503 f. 581. 585. 595 f.
- New Castle upon Tyne 219. 314
- New York, Brooklyn Mus. 540 f.
- New York, Kunsthandel 40. 44. 52.  
 177. 183. 212 f. 311 f. 369 f. 608 f.
- New York, Metropolitan Mus. of Art  
 71 f. 81. 83. 87. 99 f. 185 f. 193. 248 ff.  
 254. 257. 285. 290. 319 f. 329. 357 f.  
 371 f. 382 ff. 392 f. 401 f. 408 ff. 427 f.  
 432. 435 f. 457. 459. 506 f. 509. 533 f.  
 536. 613 f.
- New York, Privatbesitz 9. 11. 54 ff. 72.  
 74 f. 80. 82. 86. 154. 157. 189 f. 195 f.  
 215
- Omaha, Joslyn Mus. 346. 348
- Orvieto, Mus. Archeologico 173. 175
- Oxford, Ashmolean Mus. 46. 192 f.  
 246 f. 615 f.
- Paestum, Mus. Archeologico Nazionale  
 248
- Palermo, Mus. Archeologico Regionale  
 185 ff. 405. 407. 542. 544. 590
- Paris, Cabinet des Médailles 73 f. 81.  
 87. 105 f. 160 f. 208. 309 f. 361. 365.  
 371. 597 f.
- Paris, Institut d'Art et d'Archéologie  
 462. 464
- Paris, Mus. du Louvre 12. 50 f. 61 f. 69 f.  
 80. 82. 85 f. 105 f. 111. 117. 120.  
 147 ff. 151 ff. 160. 184. 191. 220. 241 f.  
 256. 263 f. 277. 281. 288 f. 295 f. 300.  
 315. 323. 326 f. 329. 340 f. 342 ff. 351.  
 353. 365. 367. 436 f. 445. 448 f. 468.  
 470. 492. 494. 504. 507. 526. 580 f.  
 590 f. 595 f. 606. 608
- Paris, Petit Palais 315 f.
- Perugia, Mus. Civico 558 f.
- Philadelphia, University 202. 205. 215.  
 232 f. 304. 354 f. 358. 259. 261. 479. 481
- Privatsmlg. 154. 156. 247
- Providence, Rhode Island School of  
 Design 218



- Riehen, Gsell 202. 205. 215  
 Rhodos, Archäologisches Mus. 289.  
 359. 361  
 Rom, Kunsthandel 261. 371  
 Rom, Mus. Capitolini 434 f.  
 Rom, Villa Giulia 59 f. 61. 68 ff. 80. 84.  
 154. 157. 170 f. 210 f. 305 f. 440 f. 448.  
 461 f. 475 ff. 527. 529. 534 f. 558. 580.  
 592 ff.  
 Sarajevo, Nationalmus. 234 f.  
 St. Petersburg, Ermitage 313. 533 f.  
 Syrakus, Mus. Archeologico Regionale  
 Paolo Orsi 300. 393  
 Tarent, Mus. Archeologico Nazionale  
 37  
 Tarquinia, Mus. Nazionale Tarquiniense  
 282 f. 336 f. 340. 492. 495 f. 599  
 Tokyo, Matsuoka Mus. of Art 570  
 Toledo, Mus. of Art 29 f. 53. 62. 189 f.  
 Toronto, Royal Ontario Mus. 102 f.  
 Tübingen, Universität 242 f. 371  
 USA, Privatbesitz 424. 426. 463. 465  
 Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco 84 f.  
 97. 99. 104. 111 f. 114. 184 f. 122 f.  
 396 f. 423 f. 446 f. 463. 465. 470. 472.  
 537 f. 544. 592 f.  
 Warschau, Nationalmus. 227  
 Washington, National Mus. of Natural  
 History 228 f.  
 Wien, Kunsthistorisches Mus. 100. 493 f.  
 496 f. 501 f. 505. 509  
 Williamstown, Williams College 308 f.  
 Würzburg, Martin von Wagner Mus.  
 148. 152. 189. 197 f. 213. 351. 353.  
 360. 363. 394. 397. 421. 432 f. 448.  
 525 f. 579 f.  
 Zürich, Kunsthandel 424 f.  
 Zürich, Universität, Archäologisches  
 Seminar 180 f. 184. 531. 538 f.  
 540 f.  
 Vasenmaler  
 AchillesM 232 f. 390 f.  
 Affecter 173. 175. 346. 348. 422 f. 461.  
 463  
 AgrigentoM 606 f.  
 AigisthosM 536  
 Aison 410  
 AlexandreGr 405. 407  
 AlkimachosM 392 f. 613 f.  
 AltamuraM 219. 314. 315 f.  
 AmasisM 45. 50 f. 160 f. 169 f. 345 f.  
 AmphitriteM 313. 377 f.  
 AndokidesM 592  
 AntimenesM (& -Umkreis) 53. 61. 102 f.  
 107 f. 192 f. 197 f. 285 f. 360. 362. 360.  
 364. 427 f. 432. 463  
 ArgosM 296 f.  
 Aristophanes 323 ff. 503 f. 508. 511 f.  
 AthenaM 104 f. 111. 125. 290. 464.  
 467  
 BareissM 463. 466  
 BerlinerM 9 f. 59 f. 61. 104. 114 f. 212 f.  
 308 f. 315. 371 f. 582  
 BlenheimM 313  
 BonnerM 194  
 BotkinKl 173 f.  
 BriseisM 531 f.  
 BrygosM 5. 298. 537 f. 580 f. 595 f.  
 597  
 Buccim 359. 361  
 C-M 36. 147 ff. 151 ff. 160. 277  
 CamtarM 154. 157. 336 f. 340. 341.  
 343  
 CastellaniM 337 f. 341. 344. 459. 461.  
 570  
 ChicagoM 12 f. 222 f. 257 f.  
 ChristieM 394. 396. 399 f.  
 ClevelandM 443 f. 534 f.  
 ClioM 227  
 ColmarM 190 f.  
 DinosM 608 f.  
 DiosphosM 61 f. 424. 426. 463. 465  
 DokimasiaM 5. 526 f. 538 f.  
 Douris 9. 11. 114. 120. 142. 144 f.  
 195 f. 215. 219. 226. 241 f. 243 f.  
 256. 297 f. 361 f. 366. 371. 513. 533.  
 585  
 EdingurghM 424. 588 f.  
 E-Gr 66 f. 71 f. 74. 81. 83. 87. 160.  
 171 f. 351. 353. 571. 573  
 ElbowsOutM 161 f. 166  
 EleusisM 534 f.  
 EpeleiosM 76. 78. 86. 89. 305 f.

- EpidromosM 193 f.  
 Epiktet 185 ff. 189 f. 424 f. 468 f. 588.  
 590  
 EretriaM 406 ff.  
 ErzgießereiM 120 ff. 124 f. 142 f. 202.  
 205. 215. 304. 413 f. 472 ff. 479 f.  
 EucharidesM 97. 99. 104. 111 f. 114.  
 525 f. 588  
 EuergidesM 29 f. 53. 189 f. 202  
 Euphronios 54 ff. 59. 76 f. 81. 86 f. 89.  
 358. 360. 365. 367. 435 f. 588 f. 654  
 Euthymides 292 f. 300. 358 f. 654  
 Exekias (& -Art) 69 f. 80. 82 (als Töp-  
 fer). 100 f. 160. 282 f. 349 f. 354 f.  
  
 FallowDeerM 154. 156  
 FlorenzM 505. 508. 510  
  
 GeisterM 345 f.  
 Glaukytes (Töpfer) 163 f. 166  
 Gr.v. Toronto 305 423 f. 463. 465  
 GuglielmiM 338. 340 f. 457 f.  
  
 HarrowM 440 f. 448. 475 ff.  
 HeidelbergerM 153 ff. 277  
 HektorM 544  
 Hermonax 124 f. 312 f.  
 H-M 424 f.  
  
 KleophonM 405. 407  
 KleophradesM 4. 59 ff. 106 f. 122 f.  
 300. 361. 365. 437 ff. 445. 468. 470 f.  
 527 f. 527. 529. 581. 595 f.  
 Klitias 429 f. 458. 460  
 KodrosM 228  
 KomarisM 448  
 Kopenhagener M 531. 536. 611  
 KylleniosM 152. 154. 156. 281  
  
 LeagrosGr 28 f. 75. 81. 86 ff. 109. 184.  
 188 f. 193. 290. 365. 368 f. 579 f. 585.  
 598. 654  
 LongNoseM 360. 363  
 Lydos (& -Umkreis) 38 f. 40. 68 ff. 80.  
 84. 160. 179. 271 ff. 282. 570 f.  
 LysippidesM 87. 183 f. 187 f. 192. 285 f.  
 358 f.  
  
 Madrider M 74 f. 80. 82. 86  
 MagnoncourtM 590 f.  
 Makron 542. 544  
 M.d. Kentauromachie im Louvre 227.  
 228 f. 492. 494 ff.  
  
 M.d. Kentauromachie in New York  
 512 f.  
 M.d. Klagenden im Vatikan 100.  
 288 f.  
 M.d. Pariser Gigantomachie 248 ff.  
 254. 309 f. 323 f. 470. 472  
 M.d. zottigen Silene 382 ff. 504. 506 f.  
 509  
 M.d. Yaler Oinochoe 257. 401 f.  
 M.v. Berlin 1686 31 f. 40. 44. 46. 70.  
 72. 177  
 M.v. Berlin 2268 120 f.  
 M.v. Bologna 228 583  
 M.v. Boston CA 429. 431. 458 f.  
 M.v. Florenz 4021 488 f.  
 M.v. Goluchow 37 213  
 M.v. London B 76 37. 419 f.  
 M.v. London B 174 171. 173. 177. 351.  
 353  
 M.v. London E 489 232 f.  
 M.v. Louvre E 876 153 f.  
 M.v. Louvre F 6 418 f.  
 M.v. Louvre G 265 4. 537 f. 541 f.  
 M.v. Louvre G 456 610  
 M.v. München 1379 50. 84  
 M.v. München 1410 180  
 M.v. München 1512 188  
 M.v. Tarquinia RC 6847 599  
 M.v. Vatikan 309 459. 461  
 M.v. Vatikan 365 84 f. 283 f.  
 MarlayM 552 f.  
 MedeaGr 357 f. 422 f.  
 Myson 413. 145. 464  
  
 Neapler M 491. 493  
 NekyiaM 321 f. 501 f. 509  
 NikonM 218  
 Nikosthenes (Töpfer) 170 f.  
 NikosthenesM (sf.) 421. 461 f.  
 NikosthenesM (& -Umkreis) 189. 191.  
 197. 213 f. 295 f.  
 NikoxenosM 533 f. 536  
 NiobidenM 12. 111 f. 122. 124. 220.  
 224 f. 230. 316 ff. 319 f. 379 ff. 387.  
 401 f. 485. 487. 500. 502. 509. 540 f.  
 543 f.  
  
 ObstgartenM 442  
 OinophileM 213 f. 311  
 OionoklesM 243 f. 258. 539 ff.  
 Oltos 31 f. 57. 60. 62. 76. 79. 103.  
 105 ff. 111. 117. 120. 358. 433 f. 438.  
 557 f. 583

- Onesimos 202. 204. 300 f. 305 f. 471.  
473. 526. 558 f. 580. 590 f. 592 ff. 654  
Oxforder BrygosM 246 f.
- PanM 6. 371. 373. 375 ff. 384. 613  
Paseas 587 f.
- PenthesileiaM 130 f. 388 ff. 391 f. 552  
PezzinoGr 293 f.
- PhialeM 606 f.
- Pioniere (Gr) 57 f. 654  
PistoxenosM 218
- Polygnot 130. 132. 394. 445 f. 449.  
491 f.
- PolygnotGr 319. 321 f. 330 f. 383 f. 387.  
393. 394 f. 399 f. 438. 446 f. 448 f. 502.  
503 f.
- PrincetonM & -Gr 160. 169 f. 346 f.  
347 f.
- PrometheusM 99 f.
- PronomosM (& -Umkreis) 411 f.
- Psiax 185 f. 193. 207 f. 552
- SchaukelM 52. 73 f. 81. 87. 180 f. 184.  
285. 287 ff. 462. 464
- SchuwalowM 230 f. 258 f.
- Skythes 584
- SoklesM 421
- Sophilos 417 f.
- SotadesM 219. 263 f.
- StieglitzM 592. 594
- SuessulaM 235. 323. 326 f. 329
- SyleusM 311 f. 369 f. 483 ff.
- SyriskosM 484. 486
- TaleidesM 40. 44
- TalosM 233 f.
- TelephosM 533 f.
- TerpaulosM 210 f.
- TheseusM 299 f. 304 f. 527 f.
- ThreeLineGr 369 f.
- TimiadesM 336. 434 f.
- TriptolemosM 6. 195 f. 215. 219. 226.  
245 f. 254 f. 530 f.
- TroilosM 308 f.
- TyszkiewiczM 117. 261. 300. 302 f.  
531. 531 f.
- WashingM 230
- Befunde jenseits der Luxuskeramik
- Athen, Hephaistion 450. 614. 758
- Athen, Parthenon 331. 403 f. 711.  
741
- Athen, Peplos der archischen Athena-  
Kultstatue 271. 281
- Athen, Statue der Athena Parthenos  
331
- Athen, Stoa Poikile 373. 378. 701 f.  
723
- Athen, Tempel der Athena Nike 702
- Athen, Theseion 373. 378. 502. 723
- Phigaleia-Bassai, Apollontempel 450.  
741
- Sounion, Poseidontempel 450

## Sachen, Begriffe, Phänomene

- Ästhetik / ästhetische Wirkungskraft der  
Gewaltikonographie 11. 119. 127 ff.  
131. 136. 166. 168. 222. 386. 419 f.  
521. 525. 602 f. 612
- Aggression (*s. auch Kampfeswut, Brutale  
Ausformulierung*) 7. 28 f. 54. 57. 60.  
68. 89. 105. 108. 126. 148. 159. 164.  
194 f. 202 f. 215. 295 ff. 319 ff. 336 f.  
340 f. 349 ff. 361 ff. 385. 403. 406. 413.  
424. 427. 437 ff. 467. 473 ff. 497. 500 ff.  
509 f. 570. 575 ff. 580 f. 585 f. 601
- Aggressor *s. Sieger, Ikonographie des  
Siegers*
- Agonales Denken 56. 129 f. 135. 145 ff.  
150. 151. 155 f. 158. 203 ff. 216. 253.  
266 f. 269. 276. 279. 319. 546 ff. 550 f.  
554. 557. 561. 565. 589 f. 600. 613.  
615. 695 f.
- Angst 122 f. 580 f.
- Ansehen / Ehre / Ruhm 30. 42. 49. 57.  
93. 95 f. 129 f. 135. 142. 146. 150. 152.  
158. 178. 198. 203. 275. 328. 339.  
355. 358. 431. 518. 547. 554. 599 f.  
600 f. 624 f. 626. 695 f.
- Archilochos, frg. 5 West 680 f. 682
- Aristoteles, „Rhetorik“ 562. 563 f. 747 f.

- Asymmetrisierung 301. 307 f. 314. 322. 324. 445 ff. 571 ff. 578. 580 ff. 584 ff. 605 f. 694 ff.
- Attribute 274. 285. 309. 321
- Außergewöhnlicher Kampf 28. 34. 42 ff. 91. 164. 241 f. 250 f. 254. 268 ff. 274 ff. 278 ff. 282. 295 ff. 307. 317. 319 ff. 322. 349 ff. 357 ff. 371 ff. 413 f. 427 ff. 471 ff. 489. 508. 509 f. 556. 571 ff. 580 ff. 583 f.
- Bestrafung 355 f. 416 f. 505. 526 f. 530. 545. 554 ff. 584 ff. 587 ff. 600. 606.
- Bezwungungsmotiv 60. 123. 148. 248 ff. 277. 340. 468. 473. 614. 693 21. 562 f. 747
- Bilderwelt Athens
- öffentlich-politische Bilder 16 f. 378 f. 403 ff. 450 ff. 456. 502. 651. 699 f. 739 f.
  - private Bilderwelt (Luxuskeramik) 16 f. 142 f. 265 f. 332. 378 f. 403 ff. 451 f. 456. 502. 651. 699 f. 739
- Bilderzählung 31. 34. 41 ff. 81. 94 ff. 123. 231. 331 ff. 349 ff. 368 f. 371 ff. 388 f. 398 f. 405 f. 418 ff. 428. 430. 444 ff. 452 ff. 482 f. 525 ff. 604 ff. 610 ff. 710 f.
- Bildträger
- Bauplastik 331. 403 f. 450 ff. 456
  - Grabreliefs 689
  - Luxuskeramik 3. 16 f. 142 f. 265 f. 332. 378 f. 403 ff. 451 f. 456. 502. 699 f. 739
  - Tafelgemälde 373. 378 f. 502
  - Bildträger – Kontexte 16 f. 18. 403 ff. 450 ff. 651
- Bittflehen 148. 323. 340 f. 371 ff. 379. 381. 417. 424. 477 f. 488. 526. 531 f. 538. 571. 573. 580 f. 742
- Blut s. *Wunden*
- Box-/ Ring-Kampf 507. 510 ff.
- Brutale Ausformulierung 28 f. 33. 53 f. 59 f. 69. 82 f. 128. 134. 146. 148. 159. 202. 213. 240. 241 ff. 274 ff. 278 ff. 283 f. 289 ff. 295 ff. 317 ff. 336 f. 340. 343. 349 ff. 358 ff. 361 ff. 375. 383 ff. 391. 407. 412. 424. 426. 440 ff. 471 ff. 509 f. 524. 540 ff. 549. 568. 571. 575. 578 f. 580 ff. 586 f. 590 ff. 599 ff. 620 f. 744
- Dämpfung/Dezenz s. *Gewaltikonographie – Formsprache*
- Diffamierung 243. 245. 254. 256. 265. 301. 303. 306. 316. 324. 326 ff. 356 f. 529. 695 f.
- μ 562
- Ehre s. *Ansehen, Ruhm*
- Einstellung zur Gewalt
- Allgemein 8 ff. 14. 17 f. 20. 129. 137. 146. 158 f. 205 f. 217. 386. 521 f. 536 f. 546 ff. 551. 560 ff. 565. 618 f. 650
  - Problematisierung von Gewalt 8 f. 12 f. 30. 47. 90. 116. 126 f. 206. 216 f. 356. 521. 534. 544. 569. 602. 612. 618. 621. 650
  - Umgang mit Gewalt(-bildern) in der Neuzeit 7 ff. 12. 20 f. 22 ff. 116. 126. 129. 146. 205 f. 350. 385. 521 f. 525. 541. 543 f. 545. 551. 556. 560. 563 ff. 569. 602. 739
- Einstellung zu Gewaltbildern s. *Rezeption/Reaktion des Betrachters*
- ” 563. 747 f.
- Entagonalisierung von Stärke/Kampf 613. 615
- Entdeckungen in der Gewaltikonographie 34. 45. 94. 113. 123 f. 126. 128 f. 182. 221. 224. 232. 363. 466 f.
- Enthoplitisierung 300 ff. 306. 308. 324. 705. 706 f.
- Entkräftung 55. 74. 80. 82. 86. 89. 114. 118. 184. 186. 189 f. 207. 215. 277. 290. 293. 298. 340. 349. 360. 371. 473 f. 509 ff. 538 ff. 547. 568. 575. 582
- Ereignisgeschichte
- Allgemein 17 f. 117 f. 128. 253. 265 f. 530. 619 ff. 624 f.
  - Tyrannis des Peisistratos und der Peisistratiden 269 f. 530. 620. 625 f.
  - Sturz des Hippias (510) 620 f. 625
  - Vertreibung des Kleomenes (507) 620 f. 625
  - Sieg über Böotier und Chalkidier (506) 620 f. 625
  - Kleisthenes/kleisthenische Reformen 302. 306. 625
  - Perserkriege 9. 13. 17 f. 126. 239 ff. 253 f. 265 f. 301 f. 331. 620 ff. 625. 654. 690. 695 f. 699 f. 711. 712. 726. 737

## Ereignisgeschichte

- Marathon 301. 696
- Pentekontaetie 128. 518. 621. 622 f. 626 f. 695 f.
- Delisch-attischer Seebund 128. 622 f. 626 f. 654. 695
- Peloponnesischer Krieg 17 f. 518. 620 f. 654

## Erotik/Liebe 349 f. 368. 371 ff. 402 f. 505. 524

## Experiment/Experimenteller Charakter der antiken Gewaltikonographie 18. 34. 90. 107 f. 114. 118. 120. 122 ff. 129. 188. 195 f. 209. 237. 264. 306 f. 349. 352 ff. 373 f. 392. 421 ff. 438 ff. 469 f. 481. 488 ff. 497 ff. 515. 517. 549. 553. 581 f. 613 f.

## Feindbild/Feindverständnis 127. 145 f. 148 f. 150 f. 155 f. 158. 239 ff. 245. 247. 251 ff. 256. 260 f. 265 ff. 377 f. 548 f. 554. 622. 694 f. 695 f.

## Fell 80. 300 ff. 304 ff. 324. 479. 492. 494. 499. 705. 706 f.

## Forschungsdiskussion

- Gewalt in der Antike 7 ff. 12 f. 14. 16. 19 f. 99 f. 116. 126 f. 145 ff. 151 f. 155. 174. 199. 216 f. 239 f. 241 ff. 252. 256. 254. 301 f. 355 ff. 522. 545. 550. 560. 569. 612. 618. 621 f. 647 ff. 677. 688
- Gewalt allgemein 7. 14. 20. 649 f. 650 f.
- Mediale Gewalt 8. 10 ff. 15 f. 621

## Frevel 21. 416 f. 530. 545. 557 ff. 571 ff. 588 f. 600. 606. 726. 737

## Fruchtbarer Augenblick 13. 126

## Gefährlichkeit des Gegners 48 f. 66 f. 76. 78 f. 91 f. 251 f. 254. 261 f. 276 ff. 281 f. 292 ff. 299. 303 ff. 306 f. 315. 324. 329 f. 337. 339. 344 f. 347 f. 351 ff. 358 f. 363. 365 f. 375 ff. 381. 393 ff. 408. 410 ff. 413 f. 416 f. 419 ff. 424. 427 ff. 460. 462 f. 466 ff. 479 ff. 481 ff. 487 ff. 491. 495. 496 f. 500 ff. 511 f. 514 ff. 524 ff. 527 f. 547. 549 f. 554. 569 f.

## Gegenbild/Gegenentwurf/Gegenwelt

- 98. 103. 109. 186. 209 ff. 237 f. 245. 254. 264. 266. 269. 300 ff. 303 f. 306 f. 326. 355. 390. 399. 413 f. 416. 427 ff.

- 437. 454 f. 457. 462 ff. 467 f. 479 ff. 481 ff. 514 ff. 517 f. 550. 577 f.

Gegner s. *Opfer, Ikonographie des Opfers*Geschichte s. *Ereignisgeschichte*

## Geschichte der Bilder

- Allgemein 567. 620 ff. 624 ff.
- Zäsur um 530/20–520/10 575 ff. 620 f. 624 ff.
- Zäsur um 470 601 ff. 626

## Geschlechterkonstellation 349 f. 368. 592

## Gesicht en face 55. 75. 83. 86. 184. 194. 207. 215. 242. 262. 280. 663

## Gesten 31. 34. 41. 46. 60 f. 88 f. 130. 418. 424. 478. 505. 508 f. 512. 531 ff. 538. 574. 580 ff. 608

## Gewalt

- Reale Gewalt 11 f. 142. 145. 167 f. 618. 620 ff.
- Gewalt im Krieg 20 f. 27. 48 f. 91. 97. 110. 133. 135. 141. 142 f. 145 f. 150. 153. 156. 158 f. 167 f. 179. 199 f. 216 f. 265 ff. 427 f. 466 ff. 618 ff. 625 ff. 647 f. 653 f.
- Extreme Gewalt 20 f. 543 f. 560. 580 ff.

## Gewalt – Definition

- Allgemein 20 f. 22 f.
- Gewalt-Terminologie 22 ff. 562 f. 653. 747

## Gewalt als Bildmotiv 14 f. 356. 386. 551. 560 ff. 564 ff.

## Gewaltdarstellung

s. auch *Mediale Gewalt, Gewaltikonographie*

- als historisches Zeugnis 618 ff. 624 ff.
- in der griechischen Literatur 8. 15 f. 31. 561. 627. 652 f. 655 f. 745
- in anderen Epochen und Kulturen
  - – Ägyptische Gewaltdarstellungen 35
  - – Assyrische Gewaltdarstellungen 35
  - – Frühgriechische Gewaltdarstellungen (8.–7. Jh.) 34. 156. 568. 681. 748
  - – Geometrische Gewaltdarstellungen 34. 156. 681
  - – Neuzeitliche Gewaltdarstellungen 9. 126. 350. 385. 521 f. 525. 541. 543 f. 545. 556. 560. 563. 565. 602. 739



- – Gewaltdarstellung im Film 9. 652. 739
- Gewaltdarstellung – Thematisches Spektrum
  - Allgemein 3. 20 ff. 521 ff. 575 ff. 584 f. 587 ff. 599 ff.
  - Diachrone Verschiebung 65 ff. 92. 196 ff. 199 ff. 203. 214 f. 217 f. 334 f. 363 ff. 367 ff. 393 f. 407. 416. 426. 461 ff. 465 ff. 468. 470 f. 488. 495 f. 500 ff. 504. 513 ff. 575 ff. 584 f. 587 ff. 599 ff. 601 f. 620 f. 625
  - Quantitative Dichte 217. 265. 335. 394. 399. 488. 491. 495 f. 701
- Gewaltdarstellung – Themen
  - Gewalt am Unterlegenen 295 f. 613 ff. 698. 703
  - Gewalt im Heiligtum 21. 505. 543 f. 545. 556 ff. 560. 570 ff. 580 ff. 601
  - Gewalt jenseits des Schlachtfeldes 416. 500 ff. 510. 514. 529 ff. 538 ff. 545. 554 ff. 580 ff. 587 ff.
  - Gewalt gegen Frauen 500 ff. 505 ff. 512. 514. 590 ff. 601
  - Gewalt gegen Fremde 239 ff. 354 ff. 524. 533 ff. 588 ff. 600. 610 f. 719
  - Gewalt gegen schwache/unhoplitische Opfer 500 ff. 512. 514. 529 ff. 538 ff. 543 f. 545. 554 ff. 570 ff. 580 ff. 584 ff. 600 f.
  - Gewalt gegen unschuldige Opfer 500 ff. 529. 531 ff. 543 f. 545. 555 ff. 570 ff. 580 ff. 592 ff. 601
  - Gewalt von Frauen 317. 319 f. 375 ff. 385. 530. 538 ff. 545. 555. 560. 590. 594 ff. 601. 710. 756
  - Gewalt von Fremden 538 ff. 545. 555. 560
- Gewaltikonographie der antiken Bilder
  - Allgemein / zentrale Aspekte 9 ff. 18 f. 33 f. 36 f. 41. 43 f. 45. 46 ff. 53. 56 f. 59. 63 f. 79 f. 89 ff. 102 f. 109 ff. 115 ff. 118 ff. 122. 123 f. 125 ff. 129 f. 130 ff. 134 ff. 146 ff. 149 f. 154. 158 f. 171 f. 176 ff. 183. 186 f. 198 ff. 205 f. 216 f. 220 f. 224. 226. 231 f. 235 f. 252 f. 292. 321 f. 326 ff. 363 ff. 373 f. 377 f. 384 ff. 388 ff. 396 ff. 404 f. 420. 428. 444 ff. 481. 482 f. 521 f. 525. 528 f. 533 ff. 546 ff. 550 ff. 559. 560. 564 ff. 586 f. 597. 602 ff. 617
  - Strategien/Strukturen der antiken Gewaltikonographie 35. 36 f. 41. 46 f. 48. 50 f. 56 f. 59 ff. 79 f. 89 ff. 119. 122. 127 f. 130 ff. 135 ff. 149 f. 176 ff. 201. 206. 216 f. 220 f. 224. 226. 231 f. 236. 252 f. 292. 307. 326 ff. 351 ff. 356 f. 374. 384 ff. 388 ff. 396 ff. 404 f. 419 f. 428. 482 f. 495 ff. 500 f. 521 f. 525. 528 f. 533 ff. 536 f. 546 ff. 550 ff. 559. 560. 564 f. 566. 586 f. 602 ff.
  - Problemgeschichte der antiken Gewaltikonographie 35. 118 f. 127 f. 134 f. 168 f. 237. 307. 352 f. 374. 419 ff. 439 f. 461 f. 487 ff. 495 ff. 514 ff. 547 ff. 602 f.
  - Grenzen der (antiken) Gewaltikonographie 33 f. 42 f. 49 f. 56 f. 67 f. 82. 91. 118 f. 127 f. 129. 131. 134 ff. 149 f. 168 f. 181 f. 237. 307. 352 f. 419 ff. 439 f. 461 f. 483. 487 ff. 495 ff. 500. 514. 547 ff. 553. 574. 586. 602 f.
  - Mediale Eigengesetzlichkeit der Gewaltikonographie 10 f. 14. 15 f. 31. 150. 331. 405 f. 419 f. 460. 482 f. 548 ff. 554 ff. 560 ff. 586 f. 618 f.
  - Diachroner Wandel 17. 49. 63. 69. 74 f. 79 f. 82 f. 88 f. 89 f. 92. 98. 102. 109 f. 111. 117 f. 123 f. 125 ff. 129. 131 ff. 136 f. 160. 166 ff. 172 f. 186 f. 198 ff. 206. 217 ff. 222. 224. 233 ff. 236 f. 292. 321 f. 363 ff. 367. 374. 375 ff. 385 ff. 393 f. 403. 452 ff. 454 ff. 465 ff. 481. 514 f. 522. 567 ff. 618 ff.
  - Synchrone Vielfalt 17. 281. 403. 521 f. 523 ff. 604 f. 617
  - Ikonographische Differenz (bei thematischer Nähe) 65 ff. 92. 102 f. 237. 261. 277 f. 331 f. 405 f. 419 f. 460. 495 ff. 510. 522 ff. 525 ff. 539. 547 f. 550 ff. 554. 560. 618. 740
  - Ikonographische Indifferenz (bei thematischer Divergenz) 150. 202 f. 243 ff. 247. 250 ff. 266 f. 284. 287 f. 341. 343. 384 f. 515 f. 523 ff. 527 ff. 531 ff. 536 ff. 539 ff. 546 ff. 550 ff. 560. 618
  - Offenheit der Gewaltikonographie 564 f. 566. 574

# Gewaltikonographie antiker Bilder – Formsprache

- Pathetisierung der Gewaltikonographie 33. 51 ff. 56 f. 59. 63 f. 74 ff. 85 ff. 104 ff. 109 f. 111. 114 f. 117 f. 120. 122. 127. 135. 137. 148. 182 ff. 196 ff. 201 ff. 209. 215 f. 218. 242 ff. 277 ff. 289 ff. 319 ff. 323. 326. 349 ff. 359 ff. 362. 383 ff. 424. 426. 437 ff. 471 ff. 505. 509 f. 517. 524. 540 ff. 575. 578 f. 580 ff. 586 f. 590 ff. 599 ff. 620 f.
- Dämpfung/Zurücknahme drastischer Gewaltikonographie 12. 40 ff. 46 ff. 50. 70 ff. 84. 89 f. 99. 102. 107. 109. 111 f. 114. 120. 122. 126 ff. 136 f. 146. 151 ff. 155. 161. 166 f. 173 ff. 177. 208 f. 219 ff. 226. 240. 282 ff. 322. 544. 558 f. 569. 602 f. 606 ff.
- Emotional bewegende Schilderung 123 f. 125. 127. 159. 203. 215 f. 221. 224. 236 f. 378. 387 ff. 398 f. 404. 444 f. 452 ff. 496 ff. 505 ff. 518. 575. 578 f. 580 ff. 601 ff. 605 f. 617. 618. 622 ff. 626 f.
- Emphatische Schilderung 118 f. 123. 224. 236 f. 378. 387 ff. 399. 404. 406. 412. 518. 578 f. 603 ff. 617. 625
- Nahsichtige Schilderung 56. 76. 114. 116. 184. 194. 196. 280. 473 f. 575. 580 ff.
- Spannung/Spannungsvolles Erzählen 11. 13. 113. 122 ff. 221. 223 f. 226. 229. 231 f. 236. 263 f. 332 f. 378. 381. 387 ff. 398 f. 406. 426. 442 ff. 447 ff. 452 ff. 481. 486 ff. 489 f. 493 ff. 497 ff. 505. 514. 604 ff. 610 ff. 617
- Dramatisierung 59 f. 69 f. 75 f. 82 ff. 88. 108. 120. 164 f. 184 ff. 193 ff. 202 f. 242 ff. 276. 295 ff. 317 ff. 336 f. 340. 349 ff. 383 f. 432 ff. 471 ff. 505. 507 f. 534 ff. 541 ff. 571 f. 575. 578 f. 580 ff. 586 f. 590 ff. 599 ff. 620 f.
- Entdramatisierung 86. 151. 544. 602 f. 606 ff.
- Kontrastierung 76. 92. 103 f. 110. 161. 556. 617. 623
- Polarisierung 76. 92. 97. 104. 109 f. 198. 200. 235 f. 289 f. 292.

307. 323. 411 f. 423. 444 f. 457. 517. 571 ff. 575 ff. 580 ff. 586 f. 617. 620 f. 623

- Offene Ikonographie (ohne Indiz für Ausgang) 123. 223 f. 226 ff. 231. 332. 375 ff. 379 ff. 386 ff. 392. 409. 489 f. 494. 499. 604 f. 626
- Verunklärnde Ikonographie 224 ff. 230 ff. 236. 322. 332. 379 ff. 387 ff. 393. 395 ff. 398. 404. 407. 447 ff. 452 ff. 470. 489 f. 493 ff. 496 ff. 508. 604 ff. 610 ff. 617. 622 f. 626

# Gewaltikonographie antiker Bilder – Funktion

- Beschreibende Funktion der Gewaltikonographie 525. 528 ff. 533 ff. 536 f. 541 f. 544. 545 ff. 550 ff. 553. 559. 560 ff. 564 ff.
- Bewertende Funktion der Gewaltikonographie 521. 525. 528 f. 533 ff. 536 f. 541 f. 544. 545 ff. 550 ff. 553. 559. 560
- Deskriptive Charakterisierung des Kräfteverhältnisses 546 ff. 553 ff. 557 ff. 560 ff. 573 f. 599 ff. 618

# Gewaltikonographie antiker Bilder – Komplexität der Vorstellungen

49 ff. 62. 67. 76. 116. 128. 134 f. 166. 172 ff. 177. 180. 197 f. 222. 336 f. 379 ff. 427 ff. 468 ff. 471 ff. 491. 495. 505. 569 f. 571 ff. 575

# Gewaltikonographie antike Bilder – Motive

- Gewalt-Ausübung 36. 54. 56. 59. 76. 90. 117. 126. 183. 190. 295. 439. 442 ff. 444 ff. 452 ff. 578
- Gewalt-Auswirkung 37. 54. 56. 58 f. 76. 83. 90. 114. 183. 190. 439. 442 ff. 578
- Gewalt-Androhung/Bedrohung 41. 46. 48. 50 f. 73. 79 f. 89 f. 102 f. 123. 125 ff. 167 ff. 175 f. 219 ff. 226 ff. 252. 260 f. 311. 386. 391. 439. 442 ff. 557 ff. 569. 602
- Explizite Gewaltdarstellung 9 f. 13. 36 f. 47 f. 51 ff. 57. 59. 63. 70. 76. 83 f. 86. 89 f. 97. 102. 104 ff. 114. 117. 119. 122. 126 ff. 130 ff. 133. 135 f. 146 ff. 153. 159. 161. 166 ff. 169. 175 f. 187 ff. 190 ff. 203. 217 f. 236. 241 ff. 248. 276 f. 289 ff. 311. 340 ff. 349 ff. 356 f. 360 ff. 375. 383 ff. 391. 404. 407. 412. 417 f.

- 471 ff. 484. 509 f. 524 f. 531. 540 ff.  
549. 555 ff. 568. 570. 578. 601 f.  
617. 620
- Implizite Gewaltdarstellung 9 f. 13.  
40 ff. 46 ff. 51. 84. 90. 97. 102. 113.  
122 ff. 125 ff. 133. 135. 137. 166 ff.  
169. 176. 219 ff. 226 ff. 232. 236.  
259 f. 311. 349 f. 384 ff. 524 f. 569 f.  
602 ff. 606 ff. 612 f. 617
  - Antizipierte Gewalt 127 f. 176.  
222. 581
  - Saubere Gewalt 9. 13
  - Schmutzige Gewalt 9. 13
  - Pathetisierende Zusatzmotive 41 ff.  
46. 505. 508. 580 f.
  - Kommentierende/pathetisierende  
Zusatzfiguren 31 ff. 34 f. 38 f. 40 ff.  
46. 60 ff. 67 f. 80 ff. 86. 88 f. 91. 131.  
135. 171. 175. 197 f. 222. 286 f. 295.  
363. 394. 421. 424. 489. 532 ff. 569.  
574. 580 f. 608 ff. 613 ff. 742 f.
- Gewaltikonographie der neuzeitlichen  
Bilder – Strukturen 9. 126. 350.  
385. 521 f. 525. 541. 543 f. 545. 556.  
560. 563. 565. 602. 739
- Grenzen der (antiken) Gewaltdarstel-  
lung 33 f. 42 f. 49 f. 56 f. 67 f. 82. 91.  
118 f. 127 f. 129. 131. 134 ff. 149 f.  
168 f. 181 f. 237. 307. 352 f. 419 ff.  
439 f. 461 f. 483. 487 ff. 495 ff. 500.  
514. 547 ff. 553. 574. 586. 602 f.
- Held/Heldenverständnis 28. 56 f. 64.  
73. 77. 90 f. 96 f. 110. 121 ff. 128. 347.  
357 ff. 416. 426. 428. 453 f. 547 f. 557.  
574. 583 f. 598 f. 601. 654. 728. 751
- Historische Aussagekraft der Gewalt-  
bilder 618 ff. 624 ff.
- Historische Interpretation 14 f. 17. 19.  
20. 240. 269 f. 530. 567. 618 ff. 625.  
653. 688
- Historische Interpretierbarkeit der Ge-  
waltbilder 619 ff.
- Hoffnung 122 f. 125
- Homer, „Ilias“ 150. 657. 678. 708. 716
- Hoplitische Werte/-Diskurs 14. 48 ff.  
56 f. 62 f. 77 f. 79 f. 89 ff. 96. 110.  
115 ff. 126. 128 f. 134 f. 137. 146. 151.  
164. 167 ff. 172 f. 177 f. 199 ff. 204.  
215. 236. 267. 275 f. 282. 285. 328.  
338 f. 345 f. 348. 351. 358. 374. 386 f.  
390 f. 399. 404. 416. 453 ff. 457 f. 461.  
467 f. 495 ff. 547 ff. 550 ff. 554. 560.  
569. 575 ff. 599 ff. 602 ff. 612. 618 f.  
622 ff. 678 f. 695 f.
- Hoplitisierung 302. 306 f.  
“ 21. 427. 557. 562
- Identifizierung/implizite Identifizie-  
rung 144. 266 f. 332 f. 515. 524. 546.  
577
- Ikonographie
- Ikonographie des Siegers
    - – Allgemein 56 f. 59 f. 67.  
77. 79 f. 90 f. 97. 115. 116.  
117 ff. 121 f. 125 ff. 129 f.  
134 ff. 148. 154. 173 f. 177 f.  
190 ff. 201 ff. 221. 251. 254.  
267. 275 ff. 295. 352 ff. 363.  
367. 371 ff. 379. 383 ff. 394.  
398 f. 401 f. 419 f. 468. 489 f.  
496 f. 516. 546 ff. 550 ff. 575.  
585 f. 612 ff.
    - – Defensiver Sieger 330. 377.  
380. 387. 393 ff. 399. 448. 492.  
606
    - – Vision vom schwachen Sieger  
330. 379. 390. 393 ff. 399.  
407. 452 ff. 481. 482 f. 493 ff.  
496 ff. 508. 549. 606. 622 f.  
626
    - – Marginalisierung des Siegers  
130 f. 207 ff. 552 f. 745 f.
  - Ikonographie des Opfers
    - – Allgemein 33. 37. 53 ff.  
56 f. 59 f. 63. 67. 74. 79 f.  
83. 90 f. 97. 114. 116. 118 f.  
121 f. 125 ff. 129 f. 130 ff.  
135 f. 141. 143 f. 148. 151.  
155 f. 173 f. 176 ff. 179 f.  
183. 187 ff. 196 ff. 199 ff.  
207 ff. 212. 219 ff. 226 ff.  
240. 242. 252 ff. 261. 266 f.  
276. 278. 281 f. 292 ff. 306 f.  
328. 338 f. 349 ff. 356 f.  
357 ff. 371 ff. 383 ff. 386.  
419 f. 466. 500 ff. 505. 507 f.  
515 f. 523 f. 525 ff. 540 ff.  
546 ff. 550 ff. 554 f. 575. 602 f.  
613 f.
    - – Als Spiegel der Sieger-Ikono-  
graphie 56 f. 78 ff. 90 f.  
121 f. 135 f. 151. 177 f. 201 f.  
206. 212. 266 f. 328. 352.  
371 ff. 420. 439 f. 496 f. 500 f.  
505. 547 ff. 550 f.

- – Divergentes ikonographisches Potential 67, 92, 351 ff.  
388 f. 398 f. 413 f. 418 ff. 460.  
466 f. 482 f. 486 f. 496 ff. 514.  
524. 525 ff. 531 f. 539 f. 547 ff.  
550. 554
- – Abhängigkeit von Sieger  
und Opfer 56 f. 78 f. 90 f.  
116. 121 f. 127. 129. 135 f.  
177 f. 203 ff. 220 f. 266 f. 328.  
352. 420. 444 ff. 489 f. 515.  
547 ff. 550 f. 554 f.
- – Ikonographie des unter-  
liegenden Griechen (im  
Kampf gegen Nicht-Griechen)  
263 f. 329 f. 332 f. 337 f. 340 f.  
344 f. 365. 375 ff. 385. 387 ff.  
392. 410 f. 413 f. 416. 427 ff.  
452 ff. 458 f. 462 ff. 466 ff.  
470 f. 482 f. 515 ff. 549 f.
- – Ikonographie des siegreicher  
Gegners 263 f. 329. 332.  
337 f. 340. 344 f. 352. 365.  
375 ff. 387. 390. 392. 410.  
413 f. 427 ff. 462 ff. 482 f.  
496 ff. 549 f. 606. 622 f.
- – Ikonographie des Kräftever-  
hältnisses 546 ff. 553 ff.  
557 ff. 560 ff. 573 f. 599 ff. 618
- – Ikonographie des Sterbens  
33. 37. 54 f. 56 f. 59 f. 70. 74 f.  
82 f. 86. 90. 107. 113 f. 130 ff.  
143 f. 148. 159. 183 ff. 188 f.  
205 f. 207 ff. 215. 242. 360.  
374. 383 ff. 427 ff. 473 f. 478.  
524 f. 525 ff.
- – Ikonographie des Todes 74 ff.  
82 f. 85 f. 179 f. 183 ff. 209.  
473 f. 581
- – Ikonographie des Tötens 59 f.  
114 f. 117 f. 148. 153 f. 159.  
190 ff. 201 ff. 215. 350 f. 356 f.  
360 ff. 383 ff.
- Ikonographie – Heterogenität 30 f.  
165. 237. 604
- Ikonographie – Polyvalenz 42 f. 354 ff.  
372 ff. 385 f. 402 f. 489 f. 495. 533 ff. 574  
, 562
- Kampf/Kampfsituation  
s. auch *Ruhm*
  - Unentschiedener/offener Kampf  
45 f. 49. 52. 81 f. 96 f. 99 ff. 103 f.  
146. 147 f. 152 ff. 158. 161 ff. 169 ff.  
175. 196 f. 199 f. 214. 222 f. 224.  
228. 234 f. 276. 284. 289. 314 ff.  
319. 338. 344 f. 365. 377 f. 386.  
392. 429. 444 f. 447. 457. 487.  
568 f. 575 ff. 686
  - Entschiedener Kampf 36 ff. 40 ff.  
49 f. 97. 99 ff. 104. 146 f. 153 ff.  
158. 161 ff. 165 f. 169 ff. 175. 196 f.  
198 ff. 204. 217 ff. 224. 228. 234 ff.  
276. 338. 344 f. 415. 568 f. 576 f.
  - Unkonventioneller/unfairer  
Kampf 284. 279. 295 f. 317. 319.  
360. 413. 457. 554. 713 f. 751
  - Unhoplitisches Kämpfen 413 f.  
419. 554
  - Wechselndes Kampfglück/Ambi-  
valenz des Kampfes 375 ff. 381 ff.  
387 ff. 415 f. 427 ff. 440 ff. 457 ff.  
468 ff. 478
  - Zurückweichen 120 ff. 122 ff.  
148. 153 f. 155. 209 ff. 220 ff. 247.  
261. 276. 309. 311 ff. 381. 383.  
386. 407. 526. 583 ff. 613
  - Flucht 120 ff. 122 ff. 153 f. 155.  
161. 163. 197. 199 ff. 209 ff. 221 f.  
247 f. 301. 311. 338 f. 355. 379 ff.  
418 ff. 459. 463 ff. 526. 539. 583 ff.  
606 ff. 676. 681 f.
  - Verfolgung 120 ff. 122 ff.
  - Rettung 120 ff. 674 f.
  - Kampf in Überzahl 317. 457.  
473. 713 f.
  - Kampf gegen Überzahl 347.  
357 ff. 363. 420 ff. 427 ff. 459. 488 f.  
540 f. 555. 576. 713 f.
- Kampfeswut 56 f. 73. 89. 108. 134.  
151. 159. 172. 293. 299. 304. 367.  
386. 413. 437 ff. 496 f. 570. 575. 582.  
623
- Konkurrenz der Aristokraten 625 f.
- Kontexte der Bilder 16 f. 18. 403 ff.  
450 ff. 651
- Kontextuelle Differenz in der Rezeption  
404 f. 450 ff. 651. 699 f. 739. 745
- Kraft s. *Stärke, Überlegenheit*
- Kräfteverhältnis der Gegner
  - Allgemein 10. 129 f. 152. 157.  
206. 229. 235. 254. 267. 269.  
326. 344. 379. 381 f. 395 ff. 398.  
406. 410. 423. 426. 546 ff. 551.  
553 ff. 557 ff. 560 ff. 568. 599 ff.  
618

- Messen der Kräfte 129 f. 145 f. 150. 172. 203 ff. 269. 569. 598 f. 599 ff. 613 ff. 620. 625. 695
- Relative Kräftedefinition 206. 546 ff. 551
- Asymmetrisches Kräfteverhältnis 108. 222 f. 227 ff. 233 f. 253. 275. 292. 323 f. 354 f. 395 ff. 406. 408 f. 423. 429. 445 ff. 459. 463. 478. 484 f. 491 ff. 505. 507 f. 512. 548 ff. 556 ff. 571 ff. 580 ff. 587 ff. 605 f. 610
- Symmetrisches Kräfteverhältnis 104. 110. 223. 228. 231. 234 f. 253. 266. 292. 328. 409. 440. 444 f.
- Umkehrung des Kräfteverhältnisses 531 f. 538 ff. 543. 545. 550. 555 f. 561. 582 ff. 595 ff. 605
- Ausreizung/Übertreibung des Kräftedifferenz 556 ff. 571 ff. 582 ff. 613 ff.
- Krieg/Kriegspraxis
  - Allgemein 20. 48 f. 64. 97. 110. 126 f. 142 f. 145 f. 150. 239. 253 f. 265 ff. 268 f. 328. 467 f. 619 ff. 623. 625 ff. 647 f. 653 f. 694 ff. 757
  - Verteidigungskampf 268 ff. 271. 273. 299. 322. 331. 711. 712
- Kriegerideal/-verständnis s. *Hoplitische Werte/-Diskurs*
- Lessing 13. 126
- Literarische Vorbilder 31 ff. 41 ff.
- Literatur s. *Gewaltdarstellung in der Literatur*
- Luxuskeramik
  - Allgemein 3. 16 f. 142 f. 265 f. 332. 378 f. 403 ff. 451 f. 456. 502. 700. 739
  - Datierung 17. 652 ff. 757
- Macht/Herrschaft 275. 328. 332. 554. 560 ff. 562. 565. 578. 599 ff. 612 ff. 618. 622 ff. 626. 695 f.
- Machtanspruch
  - Allgemein 560 ff. 598 f. 600. 226 f.
  - Zustehender Machtanspruch 560 ff.
  - Falscher Machtanspruch 560 ff. 599
- Machtverhältnis (s. auch *Kräfteverhältnis*) 21. 545 ff. 553. 559. 560 ff. 568. 599 ff. 618
- Mediale Eigengesetzlichkeit der Gewaltikonographie 10 f. 14. 15 f. 31. 150. 331. 405 f. 419 f. 460. 482 f. 548 ff. 554 ff. 560 ff. 586 f. 618 f.
- Mediale Gewalt (s. auch *Gewaltdarstellung, Gewaltikonographie*) 11 f. 15 f. 18. 142 f. 150. 515 f. 521 f. 551. 560 ff. 564 ff. 618 ff. 625 f.
- Medien (Vergleich Bild – Text) 10 f. 14. 15 f. 31 ff. 41 ff. 81. 482 f. 561. 676. 710 f.
- Methodischer Ansatz 8 ff. 15 ff. 18 ff. 31. 129. 146. 240. 545. 619
- Mimik des Sterbenden / des Toten
  - Allgemein 55. 57. 74 f. 114. 184. 250. 474. 510 f.
  - Bleckende Zähne 55. 57. 114. 184. 194. 262. 474. 477 f. 510
  - Brechende Augen 55. 57. 104 f. 114. 190. 194. 242. 293 ff. 320. 340. 349. 360. 371. 424. 440. 473. 477. 531
  - Geschlossene Augen 74 ff. 82. 84. 107. 184
- Mitleid/-Definition (s. auch *Rezeption/Reaktion des Betrachters – Anteilnahme*) 560. 563 f. 565. 749 f.
- Moment des Davor 12. 13. 113. 122 ff. 125 ff. 221. 223. 236. 259 f. 439. 442. 580 f. 602 ff. 606 ff.
- Mythenbilder 28 ff. 65 ff. 93 ff. 220. 224 f. 268 ff. 329 ff. 413 ff. 525 ff. 604 ff. 610 ff.
  - Angleichung von Mythenbildern an deskriptive anonyme Bilder 32 f. 62. 75 f. 81 f. 94 ff. 282. 285 ff. 314. 323. 328. 334 f.
  - Verflachung des narrativen Potentials 282. 334. 368 ff. 433 f. 498. 711. 736
- Ohnmacht 28. 54 ff. 57. 60. 64. 80. 86. 104 f. 118. 130. 148. 151. 187 f. 202. 215. 242 f. 247. 252. 261. 289 f. 293 ff. 311. 323 f. 326 f. 329. 343. 357. 360. 371 ff. 377. 379. 381. 403. 412. 418. 422 ff. 473 ff. 492. 509 ff. 523 f. 525 ff. 531 f. 538 ff. 547. 568. 575. 580 f. 582 ff. 587 ff. 614 f.



Opfer /Gegner (s. auch *Entkräftung, Gefährlichkeit, Ikonographie des Opfers, Ohnmacht, Schwachheit, Sterben, Unterliegen, Wehrhaftigkeit*) 9. 23. 48. 56 f. 59. 63 f. 74. 79 f. 90 f. 97. 104. 114 ff. 118 f. 121 f. 125 ff. 129 f. 130 ff. 148. 151. 155 f. 167. 176. 179 ff. 183 ff. 199 ff. 203 ff. 206 ff. 212 ff. 219 ff. 253 f. 266 f. 292 ff. 328. 349 ff. 371 ff. 377 f. 383 ff. 418 ff. 466. 515 ff. 523 f. 546 ff. 551 ff. 563

Panoptikum des Siegens 148. 151. 153 f. 215. 255. 357. 512 f.

Panoptikum des Sterbens 68. 148. 153 f. 215. 276 f. 473 ff.

Problemgeschichte der griechischen Gewaltbilder 35. 118 f. 127 f. 134 f. 168 f. 237. 307. 352 f. 374. 419 ff. 439 f. 461 f. 487 ff. 495 ff. 514 ff. 547 ff. 602 f.

Prothesis 574

Pseudo-Hesiod, „Aspis“ 31. 657 f.

Psychologische Dimension 122 ff. 580 ff. 603 f. 606 ff.

Raub 417. 422 f. 505. 599

Rezeption / Reaktion des antiken Betrachters

Rezeption / Reaktion des antiken Betrachters

- Allgemein 11. 21 f. 23. 49. 63. 110 f. 116. 118. 122. 125 f. 129 f. 130 f. 142 ff. 148 ff. 157 f. 206. 210 f. 216. 223 f. 226. 228 ff. 231 ff. 237. 266 f. 315 f. 332 f. 375. 379 ff. 384 ff. 387 ff. 395 ff. 403 ff. 409. 412. 442 ff. 452 ff. 489 f. 492 ff. 497 ff. 515 ff. 529. 534 ff. 545 ff. 551. 557. 560. 563 ff. 602 ff. 605 f. 610 ff. 612. 618 f.
- Emotionale Reaktion 11. 49. 63. 113. 118. 122. 125 ff. 149. 224. 229 f. 237. 332. 385. 387 ff. 398 f. 404 ff. 412. 414. 442 ff. 452 ff. 489 f. 498 f. 518. 564 ff. 602 ff. 605 f. 612. 617. 618 f. 622 ff. 626 f.
- Ambivalenz in der Reaktion 21 f. 63. 111. 119. 129 f. 141. 142 f. 216. 428. 546 ff. 551. 557. 562. 564. 565 f. 574. 601. 730

- Narratives Wissen des Betrachters (jenseits der Ikonographie des Bildes) 123. 315 f. 332 f. 366. 372. 388 f. 399. 430 f. 444 f. 449 ff. 452 ff. 535 ff. 545. 586. 604 ff. 610 f.
- Phantasie des Betrachters 13. 68. 113. 123. 126 f. 210. 223 f. 226. 229. 236. 237. 315 f. 330. 332. 380. 387 f. 404. 444 f. 447 ff. 452 ff. 518. 603 ff. 610 f.
- Kontextuelle Differenz in der Rezeption 404 f. 450 ff. 651. 699 f. 739. 745

Rezeption / Reaktion des antiken Betrachters – Anteilnahme / Identifizierung

- Anteilnahme am Schicksal des Opfers / Mitleid 30. 111. 116. 129 f. 130 ff. 136. 141. 144. 145 f. 148 f. 151. 155. 157 f. 168. 176 ff. 180 ff. 196. 199. 201. 206. 207 ff. 211 f. 213 ff. 216. 266 f. 278. 333. 350 f. 356 f. 385 f. 515 ff. 529. 531 f. 535. 541. 546 f. 551 ff. 563 ff. 574. 602 f.
- Anteilnahme am Schicksal des unterliegenden Griechen 93. 111. 129 ff. 146 f. 150 f. 155 ff. 176 ff. 180 ff. 196. 199 ff. 203 ff. 206 ff. 212 ff. 329 f. 332 f. 375 ff. 383 ff. 410 f. 413 f. 416. 427 ff. 429 f. 435 ff. 444 f. 452 ff. 515 ff. 546 f. 551 ff.
- Feier des Siegers 29 f. 111. 119. 129 f. 134 ff. 137. 141. 146. 150 f. 157 ff. 167. 176 ff. 182. 200 f. 203 ff. 205 f. 212. 216 f. 221. 254. 260. 266 f. 299. 372 ff. 385 f. 436 f. 452 ff. 505 ff. 514. 516 ff. 530 f. 535. 546 ff. 550 f. 564 ff. 574. 578. 600 f. 602 ff. 612 ff. 616 f. 618. 620 ff.
- Offene / ‚ambivalente‘ Reaktion 21 f. 63. 111. 119. 129 f. 141. 142 f. 216. 428. 546 ff. 551. 557. 562. 564. 565 f. 574. 601. 730

Rezeption / Reaktion des antiken Betrachters – Einstellung

- Parteinahme 8 f. 12. 21 f. 29. 93. 110. 129 f. 135. 141. 144. 148 ff. 151. 157. 205 f. 216 f. 239. 252. 266 f. 332 f. 384 f. 387 ff. 396. 399. 414. 452 ff. 515 ff. 525. 541. 545 ff. 554. 559. 560. 564 f. 602 f. 606
- Polarisierung zwischen Täter und Opfer 9. 129. 157 f. 205 f. 239. 266. 521. 546. 551. 565

- Bewertung von Gewalt
  - – Allgemein 8. 29. 110 f. 126. 141. 142 f. 145 f. 158. 206. 216. 252 f. 266 f. 351. 356 f. 384 f. 386. 515 f. 528 f. 533 ff. 536 f. 544. 545 ff. 550 f. 553. 557 ff. 560. 562 ff. 618 f.
  - – Polarisierend-wertende Perspektive 206. 216. 357. 521. 533 ff. 536 f. 544. 551. 553. 565
  - – Relativ-beschreibende Perspektive 206. 216. 351. 356 f. 385 f. 533 ff. 536 f. 544. 546 ff. 551. 553. 557 ff. 562 ff. 565 f.
- Rezeption/Reaktion des antiken Betrachters – Wirkung der Bilder
  - Betrachterlenkung 10 f. 68. 118 f. 126. 144. 149. 167. 202 f. 208. 223. 226. 229 f. 236. 273. 278. 280. 384 f. 414. 515 f. 525. 529. 541. 545 ff. 559. 560. 564 f. 602 f.
  - Herausforderung des Betrachters durch das Bild 123. 126. 223 f. 226. 229 f. 231 ff. 236. 237. 273. 315 f. 332 f. 372. 379 ff. 387 ff. 396 ff. 404. 430 f. 444 f. 447 ff. 452 ff. 489 f. 492 ff. 514. 518. 603 ff. 611 f.
  - Überraschungseffekt 123. 230 ff. 264. 330. 332. 372. 375 ff. 387 f. 395 f. 398 f. 445. 447. 452 ff. 470. 489 f. 497 ff. 606. 611
  - Unterhaltung des Betrachters 11. 23. 210 f. 224. 226. 315 f. 379 ff. 387 ff. 399. 404 ff. 444 ff. 452 ff. 497 ff. 514. 603 ff. 611 f. 617. 618 f. 626 f.
  - Verunsicherung des Betrachters 225 f. 231 ff. 235. 251. 264. 330. 332. 375. 379 ff. 387 ff. 395 ff. 404. 409. 447 ff. 452 ff. 470. 489 f. 493 ff. 496 ff. 605 f. 610 ff. 626 f.
- Rezeption / Reaktion des neuzeitlichen Betrachters 7 ff. 12. 20 f. 22 ff. 116. 126. 129. 146. 205 f. 350. 385. 521 f. 525. 541. 543 f. 545. 551. 556. 560. 563 ff. 569. 602. 739
- Rollenbild *s. Hoplitische Werte*
- Rückansicht 130. 185. 220. 469. 478. 489. 552. 746
- Ruhm (*s. auch Ansehen*)
  - Ruhmvoller Kampf / Sterben 146. 150. 152. 155 ff. 158. 161. 166. 170. 172. 177 f. 180. 197 ff. 202. 209. 212. 222. 245 ff. 248. 252. 254. 275 f. 285. 298 ff. 306 f. 308 ff. 319. 326. 338 f. 340. 345 f. 379. 419. 427 ff. 435 ff. 453 ff. 516 ff. 523 f. 546 f. 551 f. 554. 678 f.
  - Ruhmloser Kampf/Sterben 122. 124. 146. 148. 151. 153. 155 ff. 161. 163 ff. 169 f. 177 f. 180. 197. 199. 201 f. 209 ff. 216. 221 f. 243. 248. 252. 276. 284. 301. 307. 311. 338 f. 341. 419. 526. 547. 554. 568. 583 f. 678 f. 681 f.
- Saubere Gewalt 9. 13
- Schmutzige Gewalt 9. 13
- Schreckensvision 388 ff. 396. 399. 416. 427 ff. 445. 452 ff. 455 f. 462 ff. 467 f. 479 ff. 481 ff. 487 ff. 513. 514 ff. 517 f. 541. 549 f. 577 f.
- Schwachheit / schwaches Unterliegen 261. 525 ff. 538 ff. 554 ff. 568. 576. 582 ff. 587 ff. 710
- Sieger / Aggressor (*s. auch Aggression, Ansehen, Hoplitische Werte, Ikono-graphie des Siegers, Sieghaftigkeit, Stärke, Tapferkeit, Überlegenheit*) 9. 23. 48. 56 f. 59. 63 f. 79 f. 90 f. 97. 104. 115 f. 118 f. 121 f. 125 ff. 129 f. 134 f. 137. 145 f. 148. 151. 157 f. 167. 177 f. 190 ff. 201 ff. 212. 215. 254. 260. 299. 352 ff. 363. 367. 372 ff. 383 ff. 386. 398 f. 420. 452 f. 508 ff. 514. 516 f. 546 ff. 550 f. 561 f. 576 ff. 612 ff. 616 f. 618 f. 620 ff.
- Sieghaftigkeit (*s. auch Stärke, Überlegenheit*) 128 ff. 134 f. 146. 167 f. 275 f. 295. 328. 332. 338. 358. 366 f. 386 f. 401 ff. 407. 409 ff. 414 ff. 417 ff. 420 f. 426 f. 437. 452 ff. 466 ff. 487 ff. 491. 509 ff. 514. 518. 547 f. 562. 576 ff. 584. 599 ff. 612 ff. 617. 618. 620. 622 f.

- Stärke, Kraft 10 f. 48 ff. 54. 56 f. 62.  
64. 80. 89. 91. 110. 116 f. 119.  
128 f. 134 f. 146. 150. 151. 153.  
158 f. 161. 167 f. 172. 174. 178.  
200. 203 ff. 215. 222. 267. 285.  
295. 299. 304. 307. 315. 339. 345.  
358. 363. 367. 372 ff. 386. 426.  
457. 461. 495 ff. 500 ff. 509 ff.  
546 ff. 560 ff. 562. 565. 570. 576 ff.  
599 ff. 602 ff. 612 ff. 618. 620.  
622 ff.
- Sterben (als zentrales Thema) 130 ff.  
158. 179 ff. 183 ff. 207 ff. 242. 383 ff.  
414. 416. 427 ff. 433 ff. 452 ff. 462 ff.  
516 f. 525. 550. 552 f. 577 f.  
– Physische Schmerzen 126. 216.  
521. 575. 581 f. 606  
– Psychologische Qualen 126. 521.  
580 ff. 604. 606 ff.
- Stesichoros, „Kyklos“ 31. 655 f.
- Streit 598 f. 600. 625
- Tapferkeit 10 f. 48 ff. 50 f. 56 f. 62. 70.  
73. 79 f. 90 f. 102 f. 110. 116. 119. 128  
f. 134 f. 150. 153. 158. 161. 169. 172.  
174. 178. 200. 222. 267. 285. 299.  
304. 345. 347. 358. 363. 461. 547 f.  
568 ff. 577. 618. 623
- Tier/Bestie (als Trabant der Götter)  
274 f. 277 f. 280. 282. 285. 294. 309.  
588. 608 ff.
- Tracht (s. *auch Fell*) 149. 247. 251.  
273 f. 300 ff. 306 f.
- Tragödie 530. 651. 696. 745
- Transgression 531 f. 543 f. 545. 555 ff.  
560. 562. 570 ff. 580 ff. 592. 599. 601.  
654. 730. 749
- Tyrtaios, frg. 9 676. 678 f. 682
- Überlegenheit 14. 91. 128 ff. 134. 151.  
153. 159. 172. 203 f. 215. 222. 250.  
254. 267. 295. 328. 338 f. 344 f. 347 f.  
352 ff. 358 ff. 361 ff. 366 f. 372 ff. 386 f.  
391. 404. 407. 410 ff. 457. 461. 466 ff.  
483 ff. 487 ff. 491 f. 500 ff. 509 ff. 514.  
547 f. 562. 569. 576 ff. 584. 599 ff.  
602 ff. 612 ff. 617. 618. 620. 622 ff.
- Umgang mit Gewaltbildern s. *Einstel-  
lung, Rezeption*
- Unterliegen (als zentrales Thema;  
s. *auch Entschiedener Kampf, Über-  
legenheit, Entkräftung, Ohnmacht*)  
130 ff. 134. 158. 207 ff. 242. 383 ff.  
414. 416. 427 ff. 433 ff. 452 ff. 458 f.  
462 ff. 507 f. 516 f. 550. 552 f. 577 f.
- Usurpation 530 f. 556. 588. 741
- Verabsolutierung des Siegers 128.  
612 ff. 623
- Verabsolutierung von Macht 613. 615
- Verzweiflung 122 f. 125. 323. 580 f.  
584 ff. 602. 608
- Waffe/Waffenführung  
– Allgemein 28. 41. 50. 55. 73. 77 f.  
86. 105. 109. 112. 114. 123. 166 f.  
175 f. 187. 190 ff. 225 f. 230 ff. 251.  
277. 282. 285 f. 292 ff. 309. 330.  
379 f. 397 f. 408 ff. 413. 416. 439 f.  
463. 484. 492 ff. 498 f. 502 ff. 512.  
540 f. 580 f. 605. 662. 667. 750  
– Zerbrochene Waffe 53 f. 59 f. 97.  
113 f. 148. 298. 421 f.  
– Durchstoßende Waffe 69. 83.  
105. 159. 277. 296 f. 349. 351. 354.  
440. 448. 473. 476. 531. 540 f. 568.  
575. 606. 718. 737. 744  
– Bedrohende Waffenspitze 123.  
125. 127. 166 f. 173 f. 175 f. 225 f.  
231. 258. 286. 330. 379 f. 391.  
397 f. 499. 604  
– Stein/Felsen als Waffen 28. 83.  
187. 235. 275. 301. 321. 324. 345.  
413. 418. 422. 424. 427 ff. 457 ff.  
463. 469. 742  
– Bäume/Zweige als Waffen 413.  
424. 427 ff. 457 ff.  
– Fackeln / glühende Eisenstücke als  
Waffen 295. 319 f. 323 f. 502.  
509. 705  
– Hausrat als Waffen (Axt, Brat-  
spieß, Kline, Amphore) 416.  
502 ff. 540 f. 592 ff. 753 f.  
– Lyra als Waffe 532. 538  
– Schild als Waffe 753  
– Macharia 750
- Wehrhaftigkeit des Opfers 48. 79 f. 90.  
113. 124 f. 153. 188. 219 ff. 245 ff.  
250 ff. 261. 276. 292 ff. 307 ff. 311 ff.  
319. 377. 386. 396 f. 410. 417 f. 444 ff.  
488. 547. 569. 594 ff. 608
- Werte/Wertediskurs s. *Hoplitische  
Werte*
- Wildheit / Verwilderung 300 ff. 306 f.  
308. 324. 328. 413 f. 419 f. 467. 476 ff.  
479. 482 f. 705

Wirkungskraft der Bilder s. *Rezeption/*  
*Reaktion des Betrachters* – *Wirkung*  
*der Bilder*

Wunden 33. 54. 57. 59 f. 76. 82 f. 86 f.  
 97. 104. 107. 113 f. 159. 166. 183 f.  
 188 ff. 202. 277 ff. 282. 290. 293 ff.  
 309. 311. 349. 354. 360 ff. 371. 410 f.  
 417 f. 424. 438. 440. 468. 471. 473 f.  
 510. 531. 541. 568. 575. 581 ff. 594

Zeit-/Handlungsmoment

s. *auch Moment des Davor*

- zeitdivergente Handlungsmomente  
 167 f. 174 f. 221. 439. 602. 733
- punktuell definierter Zeitmoment/  
 Stringenz zwischen Aktion und  
 Reaktion 120. 122 ff. 221 f. 224.  
 481. 602. 604. 676 f. 731